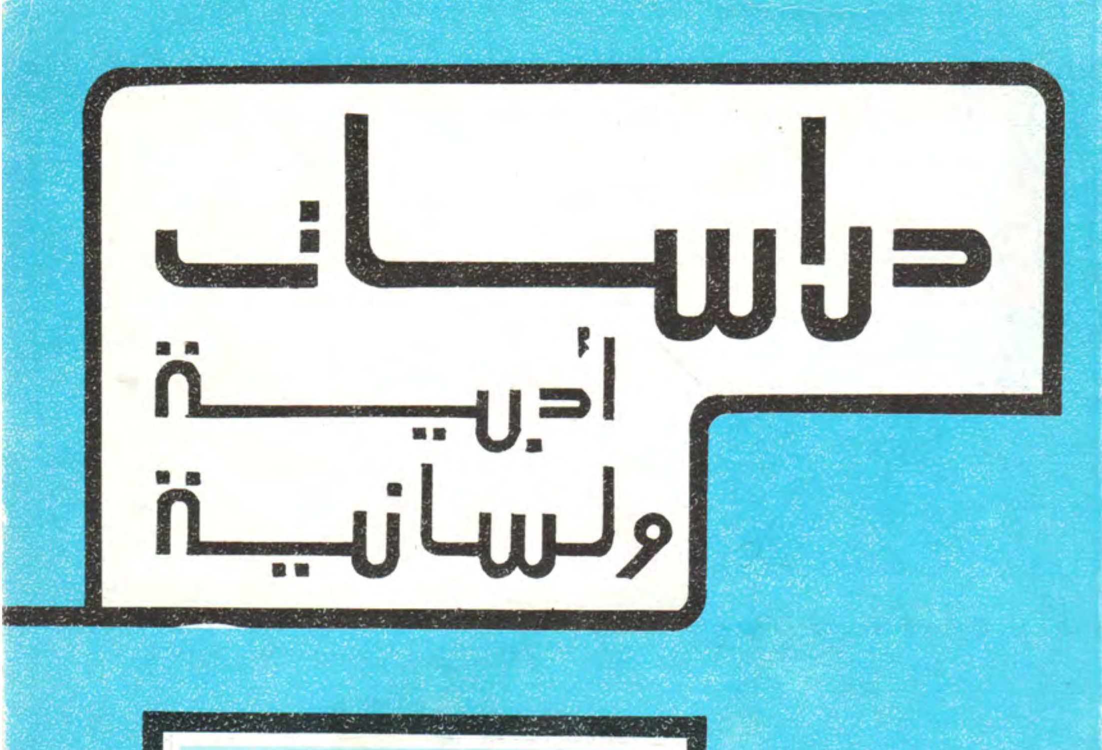
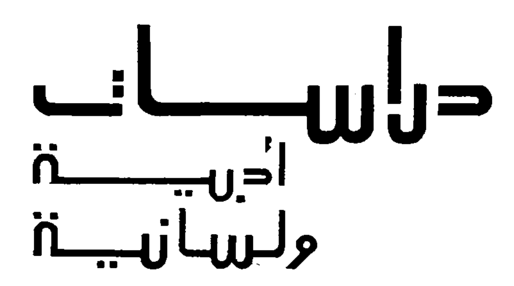


مجلة فصلية متخصصة

العدد : 2 السنة الأولى — شتاء 1986

مجلة فصلية متخصصة

العدد : 2 — السنة الأولى — شتاء 1986 الثمن 15,00 درهم

- المدير المسؤول : **محمد العمري**
- هيئة التحرير : **حميد لحمداني** **مبارك حنون**
  محمد الـولي **محمد أوراغ**

- عنوان المجلة : ص.ب. 2309 البريد المركزي فاس.
- ترسل الاشتراكات باسم محمد العمري إلى الحساب رقم 15310266301 بالبنك المغربي للتجارة والصناعة فاس الأطلس، أو عن طريق حوالة بريدية.

الاشتراك في أربعة أعداد :

المغـــرب
- ☐ الطلبة 50 درهما
- ☐ الاشتراك العادي 60 درهما
- ☐ اشتراك المساندة ابتداء من 100 درهم
- ☐ اشتراك المؤسسات 80 درهما

خارج المغرب
- ☐ الاشتراك العادي ما يعادل 60 درهما. تضاف إليها تكلفة البريد الجوي أو العادي حسب رغبة المشترك.
- ☐ اشتراك المؤسسات ما يعادل 80 درهما. تضاف إليها تكلفة البريد.

- الايداع القانوني رقم 1985/47
- التصريح رقم 85/1

- تعبر المقالات المنشورة عن آراء أصحابها.
- لا ترد المقالات التي لم تنشر إلى أصحابها.



صمم الغلاف : الأستاذ محمد الريحاني

المحتويات

• **مفاهيم ــ مصطلحات ــ نصوص :**

• **متـابعـات :**

تقديم

بَعْدَ صُدورِ العدد الأوَّل من المجلة، صَدَقَتْ كُلُّ توقعاتنا وزادت ثقتُنا الكبيرة في الواقع الثقافي لبلادنا، وخاصة في حقل البحث الأدبي واللساني؛ فما لقيهُ العدد الأول من إقبالٍ قلَّ نظيرُهُ كفيلٌ بأن يُوَطِّد عزمنا على السير دوماً في نفس الدرب الذي رسمنا معالمه منذ البداية، لأن شروط العمل التي وضعناها كانت تستجيبُ فعلاً لهاجسِ المهتمين والباحثين، فلم يتردد كثيرٌ منهم في مراسلتنا معبِّرين عن مساندتهم، واستعدادهم الكامل للمساهمة في هذا المشروع، الذي أردناه منذ البداية أن يكون جماعيا، وأن يكون متعدد الأصوات. ولَكَمْ تُلِحُّ علينا الرغبة في إطْلاَعِ القراء على جميع الرسائل الموجهة الينا لولا ضيق المجال، ولكننا لا نستطيع أن نقاوم مُتْعَةَ إشراك القارىء في كلمات طيِّبة صادرة من القلب ضِمْنَ رسالتين، إحداهما للدكتور محمد مفتاح من جامعة محمد الخامس بالرباط يقول فيها :

«لقد سررت غاية السرور بصدور مجلتكم «دراسات أدبية ولسانية»، وقد زادني سروراً المستوى الرائع الذي ظهرت فيه شكلا ومضموناً.»

والأخرى للدكتور عبد السلام المسدِّى من تونس جاء فيها :

«وإنِّي لعلى بصيرة بالجهد الذي حَزَمْتُمْ أمْرَكُمْ في كَدِّهِ لترى مجلتُكُم نور الانبثاق، كما أني على يقين أن ما تَلطَّفْتُمْ بذكره في المقدمة لم يكن الاّ نزْراً قليلاً من ضنىً كثير، فهنيئاً لكم بتوفقكم، وهنيئاً بالمستوى العلمي الذي حلَّيْتُم به هذا العدد الأول، ولا سيما وأنكم تخترقون حقولاً معرفية تزداد دِقَّتُهَا وتعسُّرها بقدر ما يَتَّسِعُ الظَّنُ بين الناس أنَّها في متناول الجميع.»

إن مَسْؤوِلِيَتَنَا إذن لم تعُدْ محصورةً في طموحنا وَحْدَهُ، ولكنها أصبحت تسَعُ أيْضاً جُلَّ طُموحات الباحثين والقراء، الذين وضعوا اقتراحاتهم، وملاحظاتهم، وفتحوا معنا طريق الحوار المستمر، من أجل تثبيت أقْدَامِ هذا المشروع الفتي، وترسيخ فعاليته في مسيرة البحث العلمي التي تعزَّزت منذ تسليم العدد الأول من المجلة الى المطبعة (في نهاية يوليوز 1985) بدراسات أدبية ولسانية وسيميائية تحمل هم البحث والنزوع إلى التجديد.

وها نحن نلبي نداء المسؤولية الجديدة الملقاة على عاتقنا ببذل مزيد من الجهد، والسهر المتواصلين لأخراج المجلة في أفْضَلِ صُورَةٍ يرضاها القراء، والباحثون، وجعلها تستجيب لشتى الميول، والاختصاصات، وترضي التعطش العام إلى البحث والمعرفة. ولكننا نعتقد بأن آطِّرادَ النجاح مرهونٌ بالمشاركة الدائمة للباحثين في كل أبواب المجلة؛ فمسألة آختيار النصوص، وتقديم المفاهيم والمصطلحات لها أهمية كبيرة بالنسبة للمهتمين، لذلك نَوَدُّ أن لا يهيمن في اختيارها دائماً ذوق هيئة المجلة، كما نأمُلُ أن يُلَبِّي أساتذتُنا الكبار دعوة المجلة لاجراء حوارات علمية استجابة للرغبة الملحة لدى العديد من القراء.

إن العدد الثاني الذي نضعه اليوم بين يدي القراء يؤكد، تصميم الباحثين المغاربة على احتضان هذا المنبر الثقافي، ورعايته، ومدّه بشريان حيوي يُجَدِّدُ دماءه في كل لحظة بمشارب متنوعة من المعرفة.

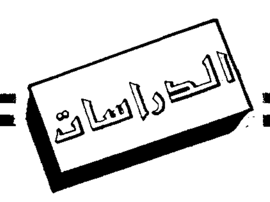
لذلك يبتدىء العدد بتقديم نموذج من العبقرية الروسية ممثلاً ببحث قيّم بعنوان «الأسلوبية المعاصرة والرواية» لميخائيل باختين، ترجمة : د. محمد برادة، ويتنوع العدد بمواصلة حلقات الدراسات المترجمة عن المسرح الارتجالي للدكتور حسن المنيعي، وبفَصْلٍ أولَ من كتاب «التحليل السيميائي للنصوص» عَرَّبَهُ : د. محمد السرغيني، مع توسيع دائرة اللسانيات لتشمل دراسة عن : «البنية المقطعية» للأستاذ عبد العزيز حليلي بالاضافة إلى تتمة دراسة الأستاذ الحناش المنشورة في العدد الأول.

وندرج في هذا العدد الحوار الكامل الذي أجرته المجلة مع د. عبد الله الطيب كما ندرج الجزء الثاني من «ندوة اللسانيات والنقد الأدبي».

ولقد عززنا مجمل الدراسات بفتح ركن المفاهيم والمصطلحات، بنشر عرض وتحليل لمفهوم «الحوارية» عند «باختين» بقلم الأستاذ حميد لحمداني، وترجمة تعريف «للبنية في اللسانيات» لـ «إميل بنفنيست» قام بها الأستاذ حنون مبارك، دون أن نغفل عن تقديم نُصُوْصٍ مُتَنَوِّعَةٍ مستجيبين لرغبة الطلبة، والمهتمين في الاطلاع على خلاصات مركزة ذات دلالات شمولية في شتى أصناف الثقافة الأدبية واللسانية، لذلك أدرجنا في هذا العدد نصاً قصيراً حول موضوع : «المقام والتلقي في الخطابة والشعر» عَرَّبَهُ الأستاذ : محمد الولي.

ولا يسعنا في الختام الاّ أن نهنىء أنفسنا، وقراءنا والمساهمين في مسيرة هذا المشروع الثقافي من الباحثين على الثقة المتبادلة، والعزم الوطيد على رعاية المعرفة الأدبية واللسانية ببلادنا.

المجلة



الأسلوبية المعاصرة والرواية(*)

ميخائيل باختين
تعريب : د. محمد برادة

«...إن هذا الفصل عن «الأسلوبية المعاصرة والرواية» يشتمل على جانبين متكاملين : نقد الاسس التي اعتمدتها الأسلوبية «التقليدية» المغرقة في الجوانب الشكلانية والتمحيص التجزيئي الذي كثيرا ما يحجبُ ادراك تطورات مصائر الخطاب الأدبي التاريخية الكبرى..

ثم رسمٌ لملامح عامة هي العناصر الأساسية لأسلوبية الرواية كما يمثلها باختين في تعدديتها الصوتية واللسانية. وهذا الجانب الثاني سيتضح في الفصول الأخرى التي خصصها للتعدد اللساني في الرواية، وللمتكلم داخل النص الروائي...

ومع ذلك فأظن أن هذا الفصل مفيد في تجلية بعض العناصر الأساسية داخل الخطاب الروائي من منطور باختين التركيبي الطامح إلى تجاوز الشكلانية والأيديولوجية المغرقتين معاً، في نظره، في التجريدية...»

من رسالة قيمة قدم بها الأستاذ محمد برادة ترجمته لهذا الفصل.

(*) فصل من دراسة مطولة بعنوان «عن الخطاب الروائي» نشرت في الترجمة الفرنسية لكتاب ميخائيل باختين بعنوان : استتيقا الرواية ونظريتها Esthétique et théorie du Roman ، نشر جالمار 1978. نحن بصدد ترجمة فصول هذه الدراسة، وسننشرها في بعض المجلات قبل أن تصدر في كتاب.

قبل القرن العشرين، لم يكن هناك تناولٌ دقيقٌ لمشكلات أسلوبية الرواية، قائمٌ على الأصالة الأسلوبية للخطاب داخل النثر الأدبي.

لقد كانت الرواية، امدا طويلا، موضوعا لتحليلات إيديولوجية بطريقة تجريدية، ومجالا لأحكام يُصدرها الإعلاميون، كان هناك إهمالٌ تامٌّ للمشكلات الملموسة، أو أنها كانت تُدْرَسُ بسرعة وسطحية بدون الاعتماد على أي مَبدأ. وكان خطاب النثر الأدبي مُعتبرا وكأنه خِطاب شعري بالمعنى الضيق، فكان يُطَبَّق عليه، بدون أي حسٍّ نقدي، مقولات الأسلوبية التقليدية (المرتكزة على دراسة الوجوه البلاغية)، أو أنه كان يقع الاكتفاء بمصطلحات جوفاء لتوصيف الخصائص المميزة للُّغة : كانوا يتحدثون عن «تعبيريتها»، وعن «صرامتها»، وعن «سلاستها»، بدون ان يُعطى لهذه المفهومات أي معنى أسلوبي محدد.

وخلال نهاية القرن الماضي، وفي مقابل التحليل الإديولوجي التجريدي، تزايد الاهتمام بالمشكلات الملموسة للنثر داخل الفن الأدبي، وبالمشكلات التقنية للرواية والقصة. مع ذلك لا شيء تغير فيما يخص مشكلات الأسلوبية : إذ يكاد يقتصر التركيز على مشكلات التأليف (بالمعنى الواسع)، لكن دائما بدون معالجة جذرية وملموسة (إحدى المعالجتين مستحيلة بدون أخرى) للخصوصيات الأسلوبية في خطاب الرواية والقصة. إنها ما تزال أحكامَ قيمةٍ، وملاحظات آنية صادرة عن ذهن تقليدي، لا تُلامس حتى الجوهر الحقيقي للنثر الأدبي.

هناك رأي متداول ومُمَيَّز يَعْتَبِرُ الخطابَ الروائي بمثابة بيئة خارج ـــ أدبية، مفتقرا لأي تشييد خاص وأصيل. فلأنهم لم يجدوا في هذا الخطاب الشكل الشعري الخالص (بالمعنى الضيِّق) الذي كانوا ينتظرونه، فإنهم جردوه من كل أهمية أدبية، وجعلوه يبدو، مثلما هو الحال بالنسبة للخطاب المتداول أو العالِم، مجرد وسيلة للإبلاغ، محايدة بالنسبة للفن.(1) مثل هذا الرأي يعفي من الاهتمام بالتحليلات الأسلوبية للرواية، ويلغي المشكلة ذاتها، ويسمح بالاقتصار على تحليلات تيماتية.

(1) نجد، مثلا، أن ف . م . جيرمونسكي قد كتب مثل هذا الرأي سنة 1920، إذ يقول «بينما القصيدة الغنائية تتقدم حقيقة مثل عمل **للفن الأدبي** من حيث اختيار الألفاظ وربطها، وخضوعها الكلي لمهمتها الاستتيقية سواء في جانبها الدلالي أو السمعي، فإن الرواية التي يكتبها تولستوي، في حرية تأليفها اللفظي، تستعمل الخطاب لا باعتباره عنصراً له أهمية فنية، بل ـ

حوالي العشرينات من هذا القرن، تبدّل الوضع، وأخذ خطاب الرواية النثري يكتسب مكانة داخل مجال الأسلوبية. من جهة، ظهرت مجموعة تحليلات أسلوبية ملموسة لنثر الرواية ؛ ومن جهة أخرى، بدأنا نشهد محاولات جذرية لفهم وتحديد التفرُّد الأسلوبي للنثر الأدبي انطلاقا ممَّا يُميزه عن الشعر.

إلاَّ أن تلك التحليلات والمحاولات، أظهرت بوضوح أن جميع مقولات الأسلوبية التقليدية بل ومفهوم الخطاب الشعري الذي تعتمد عليه، غير قابلة للتطبيق على الخطاب الروائي. ذلك أن هذا الأخير قد أبان عن أنه الحجر الأساس في كل تفكير حول الأسلوبية، لأنه أظهر ضيق الأسلوبية وعدم ملاءمتها لكل مجالات اللفظ الأدبي الحي.

جميع محاولات التحليل الأسلوبي الملموس للنثر الروائي إما أنها تاهت وسط الأوصاف اللسانية لِلُغة الروائي، وإما أنها اكتفت بإبراز عناصر أسلوبية معزولة قادرة على الاندراج (أو فقط تظهر مندرجة) ضمن المقولات التقليدية للأسلوبية. في كلتا الحالتين، تَنِدُّ الوحدةُ الأسلوبية للرواية وخِطابُها عن الباحثين.

إن الرواية ككل، ظاهرة متعددة الأسلوب واللسان والصوت، ويعثر المحلل فيها على بعض الوحدات الأسلوبية اللاّمتجانسة التي توجد، أحيانا، على مستويات لسانية مختلفة وخاضعة لقواعد لسانية متعددة.

نسوق فيما يلي، النماذج الأساسية لتلك الوحدات التأليفية والأسلوبية المُكَوِّنَةِ، عادة، لمختلف أجزاء الكلّ الروائي :

1) السرد المباشر الأدبي، في مغايرته المُتَعَدِّدَةِ الأشْكَالِ.
2) أَسْلَبَةُ مختلف أشكال السَّرد الشفوي التقليدي، أو المحكي المباشر.
3) أَسْلَبَةُ أشكالِ السرد المكتوبِ المختلفةِ، نصفِ الأدبية والمتداولة : الرسائل، المذكرات الخاصة، الخ.

= باعتباره وسطاً محايداً أو نسقاً للدلالة، خاضعاً، مثلما هو الأمر في الخطاب العادي، لوظيفة الابلاغ، ويقودنا إلى حركة عناصر تيماتية بعيدة عن الخطاب. مثل هذا **العمل الأدبي** لا يمكن أن يسمى عملا في **الفن الأدبي**، أو أنه، على الأقل، لا يستحق هذا الاسم في المعنى الذي نعطيه للشعر الغنائي» (في كتابه : **مشكلات «المنهج الشكلي»**، نشر الأكاديمية، لينغراد، 1928، ص 173).

4) أشكال أدبية متنوعة من خطاب الكاتب، إلا أنها لاتدخل في إطار «الفن الأدبي» مثل : كتابات أخلاقية، وفلسفية، استطرادات عالمة، خُطب بلاغية، أوصاف إثنوغرافية، عروض مختصرة، وهَلُمَّ جرّا
5) خطابات الشخوص الروائية المفرَّدة individualisés أسلوبيا.

هذه الوحدات الأسلوبية اللامتجانسة تتمازج، عند دخولها إلى رواية لتكوّن نسقا أدبيا منسجما، ولتخضع لوحدة أسلوبية عليا تتحكم في الكل، والتي لا نستطيع أن نطابق بينها وبين أي من الوحدات التابعة لها.

إن الأصالة الأسلوبية للجنس الروائي تكمن في تجميع تلك الوحدات التابعة والمستقلة نسبيا (أحيانا تكون متعددة اللسان) داخل الوحدة العليا لِ «الكلّ»: فأسلوب الرواية هو تجميع لأساليب؛ ولغة الرواية هي نسق من «اللغات» وكل واحد من عناصر لغة الرواية يتحدد مباشرة بالوحدات الأسلوبية التي يندمج فيها مباشرة : خطاب الشخصية المفردة individualisé أسلوبيا، المحكي المألوف للسارد، رسائل، الخ ... هذه الوحدة هي التي تحدد المظهر اللساني والأسلوبي (القاموسي، والدلالي، والتركيبي) للعنصر المعطى الذي يشارك، في نفس الوقت الذي تشارك فيه وحدته الأسلوبية الأقرب إليه، في أسلوب الكل، ويحدد نبرته، ويصبح جزءا من البنية ومن الكَشْفِ عن الدلالة الوحيدة لذلك الكلّ.

إن الرواية هي التنوع الاجتماعي للغات، وأحيانا للغات والأصوات الفردية، تَنَوُّعاً مُنَظَّماً أَدَبِياً. وتقضي المسلمات الضرورية بأن تنقسم اللغة القومية إلى لهجات اجتماعية، وَتَلَفُّظٍ مُتَصَنَّعٍ عند جماعة مَّا، وَرَطَنَاتٍ مهنية، ولغات للأجناس التعبيرية، وطرائق كلام بحسب الاجيال، والأعمار، والمدارس، والسلطات، والنوادي والموضات العابرة، وإلى لغات للأيام (بل للساعات) الاجتماعية، والسياسية (كل يوم له شعاره، وقاموسه، ونبراته)؛ وَيَتَحَتَّمُ على كل لغة أن تنقسم داخليا، وعند كل لحظة من وجودها التاريخي. نتيجة لهذا التعدد اللساني وما يتولد عنه من تعدد صوتي، فان الرواية تتمكن من أن تلائم بين جميع تيماتها ومجموع عالمها الدّال، ملاءمةً مُشَخَّصَةً، وَمُعَبَّراً عنها. فخطاب الكاتب وسارديه، والأجناس

التعبيرية المُتَخَلِّلَةُ intercalaires وأقوال الشخوص، ما هي إلاّ الوحدات التأليفية الأساس، التي تتيح للتعدد اللساني الدخول إلى الرواية. وكل واحدة من تلك الوحدات تقبل الأصداء المتعددة للأصوات الاجتماعية، وتقبل اتصالاتها وترابطاتها المختلفة التي تكون دائما في شكل حواري، قلّ أو كثر. تلك الاتصالات والترابطات الخاصة بين الملفوظات واللغات، وتلك الحركة للتيمة التي تَمُرُّ عبر اللغات والخطابات، وتشذُّرها إلى تيارات وقطرات، وصيغتها الحوارية آخر الأمر، هو المظهر الذي يتخذه التفرُّد الأولي لأسلوبية الرواية.

إن الأسلوبية التقليدية لاتعرف مُطلقا هذا النوع من التجميع للغات والأساليب التي تُكَوِّنُ وحدة عليا. إنها لاتعرف كيف تتناول الحوار الاجتماعي النوعي للغات الرواية، كما أن تحليلها الأسلوبي لا يتجه نحو مجموع الرواية، وإنما يقتصر على هذه الوحدة التابعة أو تلك. فالباحث، من هذا الاتجاه، لايلمس الخصوصية الأولية للجنس الروائـي، ويستبدل موضوع بحثه بالوقوف عند الجزئيات، وبالإجمال فإنه يحلل شيئا جد مختلف عن الأسلوب الروائـي! إنه يكتب للبيانو تيمةً سيمفونية (تقودها الأوركسترا).

ويمكن لذلك الاستبدال أن يتم بطريقتين : في حالة أولى، بدلا من تحليل أسلوب الرواية، يُقَدَّمُ لنا وَصْفٌ للغة الروائـي (وفي أحسن الحالات، «لغات» الرواية).

وفي حالة ثانية، يُبرَّزُ أحد الأساليب التابعة التي يقع تحليلها كأنها أسلوب مجموع الرواية. في المثالَ الأول، يَكونُ الأسلوب مفصولا عن الجنس وعن العمل الروائـي، ومدروسا بصفة ظاهرة للغة نفسها : تصير وحدة الأسلوب هي وحدة لغةٍ معينة («لهجة فردية»)، أو وحدة كلام فردي. عندئذ، تكون فردية المتكلم هي المعترف بها على أنها العامل المكوِّن للأسلوب والمُحَوِّل للظاهرة اللسانية واللفظية، إلى وحدةٍ أسلوبية.

في الوقت الراهن، لايهمنا أن نعرف في أي اتجاه يسير هذا النوع من تحليل الأسلوب : هل يسير نحو اكتشاف لهجة معينة خاصة بالروائـي (بقاموسه، بتركيبه)، أو نحو اكتشاف خصائص العمل الروائـي باعتباره وحدة لفظية أو

«ملفوظا»؟ في الحالتين معا، يكون الأسلوب، حسب فهم دسوسور، تفريداً للغة العامة (بمعنى نسق من المعايير اللسانية العامة)؛ وتصبح الأسلوبية، حينئذ، لسانية عامة للغات الفردية، أو تصبح لسانية للتلفُّظ.

طبقا لوجهةِ النَّظر هذه التي نحللها، فإن وحدة الأسلوب تفترض من جهة، وحدة اللغة بمعنى أنها نسق من الأشكال المعيارية العامة، ومن جهة ثانية، تفترض وحدة الفردية التي تتحقَّقُ داخل تلك اللغة.

هذانِ الشرطان هما، فعلاً، شرطان لازمان في معظم الأجناس الشعرية المنظومة، لكن حتَّى في ذلك المجال يكونان أبعد منِ أن يستوفيا تماما أسلوب العمل الأدبي، ومن أن يحدداه، إن الوصف الأكثر دقةً واكتمالاً للغة شاعر وخطابه الفرديين، حتى ولو كان موجها نحو المظهر التعبيري للعناصر اللسانية واللفظية، فإنه لا يكون بعد تحليلا أسلوبيا للعمل الشعري، وذلك لأن تلك العناصر متصلة بِنَسَقِ العمل الأدبي أو بنسق الخطاب (أي ببعض الوحدات اللسانية)، وليست متصلة بنسق العمل الأدبي المحدَّد بقواعد جد مغايرة. لكن نكرر مرة أخرى، بالنسبة لمعظم الأجناس الشعرية، تكون وحدةُ نسق اللغة، ووحدة (ووحدانية) الفردية اللسانية واللفظية لدى الشاعر، هما المسلمة الضرورية لوجود الأسلوب الشعري. والرواية، على العكس، ليس فقط أنها لا تتطلب تلك الشروط، بل إن مسلمة النثر الروائي الحقيقي هي التقسيم التصنيفي الداخلي للغة، وتنوع اللغات الاجتماعية، واختلاف الأصوات الفردية التي تتصادى داخلها.

لأجل ذلك، فإن تعويض أسلوب الرواية بلغة الروائي المفردة individualisé (على افتراض إمكان التقاط تلك اللغة داخل نسق «لغات» و «أقوال» الرواية)، معناه الابتعاد عن الدقة مرَّتين، وتشويه جوهر أسلوبية الرواية نفسه. إن ذلك الاستبدال يؤول، بالحتم، إلى توضيح فقط العناصر المتصلة بنسق أُحادي اللسان، يعبر مباشرة وتلقائيا عن فردية الكاتب. أما وحدة الرواية والمعضلات النوعية لتركيبها انطلاقا من عناصر متعددة اللسان والأصوات والأساليب، ومنتمية، غالبا، إلى لغات مختلفة، فإنها تظل بعيدة عن حدود مثل تلك الأبحاث.

ذلك، إذن، هو أول نمط لاستبدال الموضوع في التحليل الأسلوبي للرواية. ونحن لن نتعمق، هنا، في تحليل مغايرات variantes هذا النمط، والمتصلة بمختلف

طرائق فهم المفهومات مثل «وحدة الخطاب» «نسق اللغة» «الفردية اللسانية واللفظية للكاتب»، والتصورات المختلفة عن التعالق interrelation بين الأسلوب واللغة (وبين الأسلوبية واللسانية). وبالرغم من كل التنويعات الممكنة لهذا النمط من التحليل، فإن الجوهر الأسلوبي للرواية يندُّ عن الباحث المُتَّبِع لتلك الطريقة.

ويتميز النمط الثاني من الاستبدال، بالتركيز، لاعلى لغة الكاتب، وإنما على أسلوب الرواية الذي يتقلص ويصبح فقط وحدة من بين الوحدات التابعة (المستقلة نسبيا) للرواية.

في معظم الحالات، يُقَلَّصُ الأسلوب الروائـي إلى مفهوم «الأسلوب الملحمي»، وتُطبَّقُ عليه المقولات المطابقة للأسلوبية التقليدية مع الاقتصار على تمييز عناصر التشخيص الملحمي (بتفضيل ما ورد في الخطاب المباشر للكاتب). إن أصحاب هذا المنهج يجهلون التمييز العميق بين التشخيص الملحمي الخالص، وبين التشخيص الروائـي. عادةً لا يدركون الفرق بين الرواية والمحكي الملحمي إلاَّ على صعيد التأليف والتيمة.

في حالات أخرى، يتمُّ إبراز بعض عناصر الأسلوب الروائـي على أنها الأكثر تمييزاً لعمل روائـي ملموس. فالعنصر السردي، مثلا، يمكن اعتباره لا من وجهة نظر صفته الشخصية، الموضوعية، وإنما من وجهة نظر قيمته التعبيرية الذاتية. ويحدث أحيانا أن يتمَّ تمييز عناصر سرد مألوف، خارج ـــ أدبي (محكي مباشر)، أو عناصر إخبارية ترجع للموضوع : مثلا في تحليل رواية المغامرات. (2) ونجد أيضا من يعزل عناصر درامية، بمعنى الكلمة في الرواية، مُختزلا العنصر السردي إلى مجرد إشارة مشهدية توضح حوارات الشخوص. على أن نسق لغات الدراما مُنَظَّمٌ بكيفية مختلفة، ولذلك فإن اللغات في الدراما لها رَجْعٌ مختلف عما هو عليه في الرواية. إنه لا يوجد في هذا المجال، لغة تحتضن الكل وتتحاور مع كل لغة؛ ليس هناك حوار في الدرجة الثانية (غير درامي) بدون موضوع، ويكون كونيا.

---

(2) عندنا، كان أسلوب النثر الأدبي يدرس من طرف الشكلانيين خاصة من هذين الجانبين الاخيرين : كانوا يمحصون إما مظاهر المحكي المباشر باعتبارها الأكثر تمييزاً للنثر (مثلما نجد عند إيخنباوم)، وإما المظاهر الاخبارية فيما يرجع للموضوع (مثلما نجد عند شكلوفسكي).

جميع هذه الأنماط من التحليل غير ملائمة عندما يتعلق الأمر ليس فقط بأسلوب المجموع، وإنما أيضا بعنصر معين جوهري في الرواية، ذلك أنه اذا حُرِمَ من تبادل التأثير فإنه يُحَوَّلُ معناه الأسلوبي ويكفُّ عن أن يكون ما كان عليه حقيقة داخل الرواية.

إن الحالة الراهنة لمعضلات أسلوبية الرواية تكشف بطريقة واضحة أن المقولات والمناهج التقليدية عاجزة عن التحكم في الخصوصية النوعية الأدبية الروائية، وعن تحليل وجودها الخاص. فمقولات : «اللغة الشعرية»، و «الفردية اللسانية»، «الصورة»، «الرمز»، «الأسلوب الملحمي» وغيرها من المقولات العامة المشيَّدة والمُطَبَّقة من لدن الأسلوبية، وكذلك مجموع الطرائق الأسلوبية الملموسة المطبقة على تلك المقولات، هي بالرغم من تنوع تصورات مختلف الباحثين، مركزَّة، سَوِيَّةً، على الأجناس الأحادية : اللسان والأسلوب، وعلى الأجناس الشعرية بالمعنى الضيق للكلمة. إلى هذا التوجه الاقتصاري تَنْضَافُ تَوابِعٌ من الخصوصيات والتحديدات الهامة المتعلقة بالمقولات الأسلوبية التقليدية. وهذه الأخيرة، مثلها مثل التصور الفلسفي للفظ الشعري الذي تنبني عليه، هي أيضا مُجملةٌ ومختصرة، ولا تستطيع أن تحتوي لفظ النثر الأدبي الروائـي.

الواقع أن الأسلوبية وفلسفة الخطاب توجدان أمام مأزق : إما الإقرار بأن الرواية (وإذن مجموع النثر الأدبي الذي يدور حولها) هي بمثابة جنس غير أدبي أو أدبي ـــ مزعوم، وإما التحوير الجذري لمفهوم الخطاب الشعري الذي تقوم عليه الأسلوبية التقليدية ويحدد مجموع مقولاتها.

على أن هذا المأزق ليس مُدْرَكاً من الجميع، فالأمر أبعد ما يكون عن ذلك. ومعظم الباحثين غير مَيَّالين إلى مراجعة جذرية للمفهوم الفلسفي البَدْئيِّ للخطاب الشعري. فهناك أولائك الذين، بصفة عامة، لايبصرون ولا يعترفون بالجذور الفلسفية للأسلوبية (وللألسنية) التي يدرسونها، ويرفضون كل موقف مبدئـي فلسفي. إنهم خارج ملاحظتهم الأسلوبية، واوصافهم اللسانية المعزولة والمتناثرة، لا يبصرون المعضلة الأساسية للَّفظ الروائـي. وهناك آخرون، أكثر صرامة، يظلون ملازمين لفردية ممنهجة من أجل فهم اللغة والأسلوب : داخل ظاهرة الأسلوب يبحثون قبل كل شيء عن التعبير المباشر والتلقائـي لفردية

الكاتب. لكن هذه الطريقة في ادراك المُعْضِلَة هي أقلُّ من كل الطرائق الأخرى تَقَبُّلاً لمراجعة المقولات الأسلوبية الأساسية بالكيفية التي يجب أن تتم بها.

غير أن بالإمكان أن نجد حلا آخر جذريا لمأزقنا، وذلك عن طريق تَذَكُّر البلاغة المنسية التي نَظَّمَتْ، طوال قرون، مَجْموعَ الفن الأدبي النثري. ذلك أنه بعد إعادة الاعتبار للبلاغة ضمن حقوقها القديمة يمكن أن يتعلق البَعْضُ بالمفهوم العتيق للفظ الشعري، وأن يُرْجِعَ إلى «الأشكال البلاغية» كُلَّ ما لا يجد، في النثر الروائي، مَوْضِعاً داخل سرير «بروكيست» المحدد للمقولات الأسلوبية التقليدية. (3) مثل هذا الحل للمأزق اقترحَهُ، عندنا، بنوع من التصلب والنسقية، الناقد ج.ج سبيتْ. إنه يُقْصي تماما من مجال الشعر، النثر الأدبي وصيغته المكتملة الأساسية : الرواية، ويربطهما بالأشكال البلاغية المحض (4).

إليكم ما كتبه سبيتْ عن الرواية : «بدأنا الآن فقط نفهم أن الأشكال المعاصرة للدعاية الأخلاقية ــ الرواية ــ ليست هي أشكال العمل الشعري، بل هي تأليفات بلاغية محض؛ لكن هذا الوعي سرعان ما يصطدم بعقبة يصعب تخطيها : وأقصد الرأي العام الذي يعترف للرواية ببعض الدلالة الإستتيقية».

لقد كان سبيتْ يرفض إعطاء أية دلالة إستتيقية للرواية، ويعتبرها جنسا خارج ــ أدبيا، بلاغيا، و «شكلا معاصرا للدعاية الأخلاقية»، ووحدهُ اللفظُ الشعري (بالمعنى المشار اليه) ينتمي إلى الفن الأدبي.

وقد تبنَّى ف. ف. فينوكرادوف وجهة نظر مماثلة في كتابه «عن النثر الأدبي»، وذلك بإلحاقه مشكلة النثر بالبلاغة. وعلى قرب فينوكرادوف من سبيت فيما يرجع للتحديدات الفلسفية الجوهرية لـ «الشّعري» ولـ «البلاغي»، فإنه مع ذلك لا يبلغ درجته في النسقية القائمة على المفارقة. إنه يعتبر الرواية شكلا تلفيقياً،

(3) هذا الحل للمعضلة لقي انجذاباً خاصاً من طرف المنهج الشكلي في مجال الشعرية. وبالفعل فإن إعادة الاعتبار للبلاغة ضمن حقوقها ، يقوي كثيراً المواقف الشكلانية. والبلاغة الشكلانية هي التكملة الضرورية للشعرية الشكلانية. لقد كان شكلانيونا جد منسجمين مع منطقهم عندما بدأوا يتحدثون عن ضرورة بعث البلاغة إلى جانب الشعرية (انظر ما كتبه ايخنباوم في كتابه : أدب، نشره سنة 1927)

(4) كتب ذلك أولا في كتابه «شذرات إستتيقية، ثم في بحث أكثر اكتمالا بعنوان : الشكل الداخلي للكلمة». موسكو 1927.

مختلطا (تشكيلا هجينا)، ويقبل أن توجد فيها عناصر شعرية محض إلى جانب عناصر بلاغية (5).

إن هذا الرأي الذي يقصي كلية النثر الروائـي عن مملكة الشعر باعتباره تشكيلا بلاغيا محضاً، له بعض الجدارة مع أنه يعبر عن وجهة نظر مغلوطة في مجموعها. إنه إقرار صارم، مُعَلّل، بعدم ملاءمة مجموع الأسلوبية المعاصرة مع أساسها الفلسفي ــ اللساني، لخصائص النثر الروائـي النوعية. بالإضافة إلى ذلك، فإن اللجوء نفسه إلى الأشكال البلاغية، له دلالة كشفية كبيرة. إن الخطاب البلاغي، باعتباره موضوعا للدراسة في كل تنوعه الحي، لابد أن يمارس تأثيراً ثورياً عميقا على الألسنية وفلسفة اللغة. فالأشكال البلاغية، إذا تم تناولها بطريقة صحيحة وبدون حكم مسبق، تكشف بدقة كبيرة، عن المظاهر الخاصة بكل خطاب (الصوغ الحواري الداخلي dialogisation والظاهرات المرافقة له) والتي، لحد الآن، لم يُنْظَر إليها و لم تُفْهَمْ بالنسبة لثقلها الضخم، النوعي، داخل حياة اللغة. هنا تكمن الدلالة المنهجية والكشفية العامة للأشكال البلاغية بالنسبة للألسنية ولفلسفة اللغة.

كذلك، فإن لتلك الأشكال البلاغية دلالة خاصة، هامة، في فهم الرواية. فمجموع النثر الأدبي والرواية لهما قرابة تكوينية جدّ وثيقة مع الأشكال البلاغية. وخلال مجموع مراحل التطور اللاحق الذي عرفته الرواية، فان تفاعلها العميق (سواء التفاعل السلمي أو العدائـي) مع الأجناس البلاغية الحية ــ الصحفية، والأخلاقية، والفلسفية وغيرها، ــ لم يكف أبدا، وربما كان في مثل حجم تفاعلها مع الاجناس الأدبية (الملحمية، الدرامية، والغنائية). لكن وسط تلك العلائق المتبادلة المستمرة، احتفظ الخطاب الروائـي بأصالته النوعية؛ إنه غير قابل لأن يختزل إلى خطاب بلاغي.

إن الرواية جنس من الفن الأدبي. والخطاب الروائـي خطاب شعري إلا أنه، عمليا، لايندرج ضمن التصور الراهن للخطاب الشعري القائم على بعض المسلمات المُقَيِّدَةِ. لقد انصبَّ ذلك التصور، خلال تكونه التاريخي من أرسطو إلى اليوم،

---

(5) De la prose littéraire : V.V. Vinogradov موسكو ــ لينِنغراد، 1930، ص 75 ــ 106

على أجناس محددة، «رسمية»، وهو مرتب باتجاهات تاريخية معينة في الحياة، وأيضا بأفكار وكلمات. كذلك فإن ملحقا من الظاهرات قد ظل بمنأىً عن منظورات ذلك التصور.

تفترض هذه الفلسفة للغة والألسنية والأسلوبية، وجود علاقات بسيطة وتلقائية بين المتكلم و «لغته الخاصة به» المُفَرَّدَةِ وَالوحيدة، كما تفترض تحققا لتلك اللغة داخل التلفظ المونولوجي عند شخص ما. إنها لاتعرف، في الواقع، سوى قطبين اثنين من حياة اللغة بينهما تصطفُّ جميع الظاهرات اللسانية والأسلوبية التي تكون في متناولها، : **نسق اللغة الوحيدة والفرد** الذي يستعمل تلك اللغة.

إننا نجد تيارات مختلفة في فلسفة اللغة والأَلْسُنِيَّةِ والأسلوبية، خلال فترات مختلفة (وبترابط وثيق مع مختلف الأساليب الملموسة الشعرية والإديولوجية لذلك الزمان) قد مَيَّزَتْ ونوعت مفهومات «نسق اللغة» و «التلفظ المونولوجي» و «الفرد المتكلم»، لكن محتواها البدئي يظل ثابتاً. إنه محتوى محدد بالمصائر الاجتماعية ـــ التاريخية المعينة للُغات الأوربية، وبمصائر الخطاب الإديولوجي والمعضلات التاريخية الخاصة التي وَجَدَتْ حلاً لها من خلال الكلمة الايديولوجية داخل المناطق الاجتماعية المحددة وطوال بعض المراحل المعينة من التطور التاريخي لذلك المحتوى.

إن تلك المصائر والمعضلات قد حَدَّدَتْ بعض المغايرات (بالنسبة إلى الجنس) في الخطاب الايديولوجي، مثلما حددت بعض التوجيهات اللفظية والايديولوجية وأيضا التصور الفلسفي المدقَّق للكلمة، وخاصة الكلمة الشعرية، وهو تصور أساسي لدى جميع الاتجاهات الأسلوبية. في هذا التحديد للمقولات الأسلوبية البَدْئِية على أساس بعض المصائر التاريخية ومعضلات الخطاب الايديولوجي، تكمن قوتها وفي نفس الآن حدودها. إنها مقولات تكونت وتولَّدت عن قوى تاريخية واقعية متصلة بالصيرورة اللفظية والايديولوجية لبعض الفئات الاجتماعية المحدّدة، وكانت التعبير النظري عن تلك القوى الفعالة، الخالقة لحياة اللغة.

تلك القوى هي قوى توحيد ومَرْكَزَة الايديولوجيات اللفظية.

إن مقولة اللغة الوحيدة هي تعبير نظري عن السيرورات التاريخية للتوحيد والمَرْكَزَة اللسانية التي تنجزها قوى اللغة الجابذة نحو المركز. وليست اللغة

الوحيدة «معطاة»، بل هي، إجمالاً، موضوعة باعتبارها مبدأ، وتكون في كل لحظة من حياة اللغة، معارضة للتعَدُّدِ اللساني. لكنها في نفس الآن، واقعية باعتبارها قوة تُعْلي ذلك التعدد اللساني وتضع أمامه بعض الحواجز، وتضمن حدا أعلى مُعيناً من الفهم المتبادل، وتتبلور داخل الوحدة الحقيقية، ولوأنها ما تزال نسبية، للغة السائدة، المتحدث بها، وللغة الأدبية «الصحيحة».

إن لغة مشتركة وحيدة، هي نسق من المعايير اللسانية. إلاّ أن تلك المعايير ليست مقتضىً تجريديا، بل هي القوى الخالقة لحياة اللغة. إنها تعلي التعدد اللساني وتوحد وتمركز الفكر الأدبي الإديولوجي، وتخلق داخل لغة قومية متعددة اللسان، نواة لسانية صلبة ومقاومة هي نواة اللغة الأدبية المعترف بها رسميا، أو أنها تحمي تلك اللغة التي تكونت من هجمة تعدد لساني متنامٍ.

لن نستند، هنا، إلى الحد الأدنى اللساني التجريدي الموجود في لغة مشتركة بمعنى نسقٍ من الأشكال الأولية (ومن الرموز اللسانية)، التي تضمن حدا أدنى من الفهم في التواصل المألوف. ولن نفحص اللغة باعتبارها لغة مُشْبَعَةً إيدْيولوجياً، وباعتبارها مفهوما للعالم، بل وكأنها رأي ملموس، أو كأنها ما يضمن الحد الأعلى من الفهم المتبادل في جميع مجالات الحياة الايديولوجية. لهذا، فإن اللغة الوحيدة تُشَخِّصُ قوى التوحيد والمركزة الملموسة، الايديولوجية واللفظية، المرتبطة ارتباطا وثيقاً بسيرورات المركزة الاجتماعية ـــ السياسية والثقافية.

إن شعرية أرسطو، والقديس أوغسطين، وشعرية القرون الوسطى الكنسية الداعية إلى «لغة الحقيقة الوحيدة»، وشعرية الكلاسيكية الجديدة الكارتيزيانية، والكونية النحوية التجريدية عند ليبنيز (فكرته عن «النحو الكوني»)، والإديولوجوية الملموسة لدى هامبولدت، كلها تعبر، بتلاوين متنوعة، عن نفس القوى الجابذة إلى المركز في الحياة الاجتماعية واللسانية والإيديولوجية، وتخدم نفس مهمة مَرْكَزَةِ وتوحيد اللغات الأوربية. إن انتصار لغة وحيدة متفوقة (لهجة) على الأخريات، وإقصاء بعض اللغات واستعبادها، والتلقين بواسطة «الكلام الحق»، ومساهمة البرابرة والطبقات الاجتماعية الدُّنيا في اللغة الوحيدة للثقافة والحقيقة، وتقنين الأنساق الإديولوجية، وفقه اللغة بمناهجه في دراسة وتعليم اللغات الميّتة (وهي في الواقع لغات موحَّدة على غرار كل ما هو ميت)، وعلم اللغات الهندو

ـــ أوربية الذي ينتقل من كثرة اللغات إلى لغة واحدة أُمٍ، كل ذلك قد حدد محتوى مقولة اللغة «الواحدة» وقُوَّتها داخل الفكر اللساني والأسلوبي، كما حدد دورها الخالق، المؤسلب تجاه معظم الأجناس الشعرية التي تكونت وسط تيار نفس تلك القوى الجابذة إلى المركز للحياة الاجتماعية والايديولوجية.

إن المحيط الحقيقي للملفوظ حيث يعيش ويتكوّن، هو الكثرة اللسانية المصوغة في حوار، المغفلة والاجتماعية مثل اللغة، لكنها ملموسة ومشبعة من حيث المضمون، ومنبرة مثل ملفوظ فردي.

وإذا كانت المغايرات الأساسية للأجناس الشعرية تنمو داخل القوى الجابذة نحو المركز، فإن الرواية والأجناس الأدبية النثرية قد تكونت داخل تيار القوى النابذة المعاكسة للمركزة. فبينما كان الشعر يحُلُّ، فوق القمم الاجتماعية ـــ الايديولوجية الرسمية، مُشْكِلَةَ المركزة الثقافية والقومية والسياسية للعالم اللفظي الإديولوجي، كان هناك في الأسفل، فوق مصطبات الأكواخ والمعارض الشعبية، صدى التعدد اللساني على لسان المهرج الذي يسخر من جميع «اللغات» واللهجات، وكان هناك أدب الحكايات المنظومة والدرامات المضحكة، وأغاني الشارع، والأمثال والطرائف. لم يكن هناك، في هذا المستوى، أي مركز لساني، وإنما كان هناك اللعب الحي بين الشعراء والعلماء والرهبان والفرسان، وجميع «اللغات» كانت بمثابة أقنعة في تلك اللعبة، ولم يكن أي واحد من مظاهرها حقيقيا وغير قابل للنقاش.

في تلك الأجناس التعبيرية الدنيا، لم يكن التعدد اللساني يقدم نفسه بما هو عليه بالنسبة إلى اللغة الأدبية المعترف بها (في جميع مُغايرات الأجناس)، بل كان مُعْتَبَراً على أنه مناقض للغة الأدبية. كان التعدد اللساني من الناحية البارودية والجدالية، موجها ضد اللغات الرسمية في عصره.

لقد كان ذلك التعدد اللساني المصوغ في حوار dialogisé مجهولا من طرف فلسفة اللغة والألسنية والأسلوبية التي ولدت وتكونت وسط تيار الاتجاهات المُمَرْكِزَةِ لحياة اللغة. ولم تكن صيغة الحوار في متناول فهم تلك الاتجاهات، لأنها صيغة حدَّدها صراع وجهات النظر الاجتماعية واللسانية، وليس الصراع (بين الألسني) الدائر بين إرادات فردية أو بين تناقضات منطقية. فضلا عن ذلك،

فالحوار بين الألسني نفسه (الدرامي، والبلاغي، والعلمي، والمتداول) قلما درس لسانيا وأسلوبيا قبل الفترة الأخيرة. بل يمكن أن نقول صراحة بأن المظهر الحواري للخطاب وجميع الظاهرات المرتبطة به، قد بقيت إلى عهد قريب، خارج أفق الألسنية.

فيما يخص الأسلوبية، كانت مصمّة آذانها تماما عن الحوار. كانت تفهم العمل الأدبي وكأنه كُل مغلق ومستقل، تؤلف عناصره نسقا مقفلا ولا تفترض وجود شيء خارجه، ولا وجود لأيٍّ تلفظ آخر. لقد كان نسق العمل الأدبي مفهوما قياسا على نسق اللغة، وعاجزا عن أن يوجد داخل فعل متبادل مع لغات أخرى. فالعمل الأدبي في مجموعه، ومهما كان، هو، من وجهة نظر الأسلوبية، مونولوج مغلق للكاتب، يكتفي بذاته، ولا يتطلع خارج حدوده سوى الى مستمع سلبي. وإذا تمثلنا عملا أدبيا على أنه بمثابة رد على حوار معين وعلى أسلوب محدد بعلائقه المتبادلة مع ردود أخرى لنفس الحوار (في مجموعة المحادثة)، فإن وجهة نظر الأسلوبية التقليدية تذهب إلى أن ليس هناك إمكانية لوصول ملائم إلى ذلك الأسلوب المصوغ في حوار. فالأسلوب الجدالي، والبارودي، والساخر ــ و هي التمظهرات الأكثر ظهورا ووضوحا في هذه الصيغة التعبيرية ــ تُنعَتُ عادة، من الأسلوبية التقليدية، بالتمظهرات البلاغية، لا الشعرية. إن الأسلوبية تحجز كل ظاهرة أسلوبية داخل السياق المونولوجي لتلفظ ما، مستقل ومغلق، إنها، كما يمكن أن يقال، تأسرها داخل سياق فريد حيث لا تستطيع أن تتصادى مع تلفظات أخرى، أو أن تحقق دلالتها الأسلوبية عبر تفاعلها مع تلك التلفظات؛ إن على تلك الظاهرة الأسلوبية أن تجف داخل سياقها المغلق.

توخيا لخدمة تلك الاتجاهات المُمَركِزة للحياة الايديولوجية اللفظية الأوربية، بحثت فلسفة اللغةِ والألسنيةُ والأسلوبيةُ، قبل كل شيء، عن الوحدة داخل التنوع. وهذا «التوجه نحو الوحدة» الاستثنائي في حاضر حياة اللغات وماضيها، قد ركّز اهتمام الفكر الفلسفي اللساني على المظاهر الأكثر مقاومة وصرامة واستقراراً، والأقل التباسا (الصوتية قبل كل شيء) في الخطاب. أي المظاهر الأكثر ابتعاداً عن المجالات الاجتماعية الدلالية المتغيِّرة في الخطاب إن «الوعي اللساني» الحقيقي، المشبع بالإديولوجيا والمشارك في تعدد صوتي ولساني أصيل، كان يندُّ عن نظر الباحثين.

وهذا التوجه نفسه نحو الوحدة، هو الذي كان يضطرهم إلى عدم اعتبار جميع الأجناس اللفظية (المألوفة، البلاغية، الأدبية) الحاملةلاتجاهات معاكسة لمركزة حياة اللغة، أو أنها، في جميع الأحوال، تشارك بكيفية جد جوهرية في الكثرة اللسانية. إن التعبير عن ذلك الوعي بتعدد اللغات وتنوعها من خلال أشكال وتمظهرات خاصة للحياة اللفظية، قد ظل بدون تأثير يذكر على أبحاث الألسنية والأسلوبية.

لأجل ذلك، فإن الإدراك النوعي للغة وللكلام، الذي كان يجد تعبيره في الأسلبات و «المحكي المباشر» (Skaz)، والباروديا، والأشكال المتعددة من التقنع اللفظي، ومن «الكلام التلميحي»، وفي أشكال فنية أكثر تعقيدا متصلة بتنظيم التعدد اللساني وبتنسيق التيمات عن طريق اللغات، وفي جميع النماذج المميزة والعميقة للنثر الروائي (عند سيرفانتيس، وكريملسوزن، ورابليه، وفييلدنغ، وسموليت، وستيرن، وآخرين) لم تستطع أن تجد تأويلا نظريا ولا إضاءة ملائمة.

إن معضلات أسلوبية الرواية تقودنا، بالحتم، إلى تناول مجموعة من الأسئلة الجذرية المتعلقة بفلسفة الخطاب، والمرتبطة بتلك المظاهر من حياة الخطاب، والتي لم تتم إضاءتها من طرف الفكر الألسني والأسلوبي : ونعني، حياة الخطاب وسلوكه داخل عالم مصنوع من تعددية الصوت وتعددية اللسان.

مصطلحات :

تأليفي	compositionnel
مغاير	Variante
أجناس تعبيرية متخلِّلة	Genres intercallaires
تعالق	Interrelation
صَوْغ حواري	Dialogisation

التحليل السيميوتيقى للنصوص (*)

جماعة أنتروفيرن
تعريب : د. محمد السرغيني

إضاءات

1.0. جذور المعنى

نود في البداية أن نقول ان «السيميوتقا» عبارة عن لعب. وقولٌ مثل هذا اما أن يكون من قبيل السذاجة واما من باب الادعاء.

وحين يراد فهم شروط الدلالة عن طريق اختبار جذور المعنى، أو عن طريق جعل النصوص عبارة عن «معنى على آخر» بهدف توضيح «ما تحت المعنى»، ألا تكون «السيميوتيقا» على هذا شبيهة بلعبة التفكيك؟

ما الذي يجعل الدلالة ممكنة كما تبدو في النصوص وفي الأقوال المقروءة او المسموعة أو المُنْتَجَة؟ أي نسق ينتظمها؟ كيف تُجَمَّعُ عناصرها تجميعا دقيقا؟ ما هي القواعد التي تتحكم في ميلاد المعنى؟ تلك هي الأسئلة التي تستهدف «السيميوتيقا» إيجاد أجوبة عنها.

(*) هذا هو الفصل الأول من الباب الأول من كتاب : «التحليل السيميوتيقي للنصوص» من تأليف جماعة «أنتروفيرن» «Analyse sémiotique des textes». Par Groupe d'entrevernes. Presses universitaires de lyon. 1979. pp. 7 - 20.

وهو كتاب نحن الآن عاكفون على تعريبه عن الفرنسية، لما فيه من فائدة للذين يطمحون الى تحليل النصوص على ضوء المنهج السيميوتيقي.

ليس المقصود اذن الوصول الى «المعنى» الحقيقي الذي يكشف عنه النص، ولا الى معنى له جديد غير مسبوق اليه بحيث ينعدم كل معنى آخر خارجه.

كذلك، ليس المقصود الرجوع بالنص الى تاريخه والى أسباب تكوينه. ذلك ان مؤلفه وزمان كتابته وما يلبيه من الحاجات أشياء لا تهم السيميوتيقي بشكل مباشر.

بل ان العملية تتم كما لو ان الاسئلة المطروحة يأخذ بعضها مكان البعض الآخر، ويعدل بعضها البعض الآخر :

ليس المراد البحث «عما قاله هذا النص»؟

وليس المراد معرفة «من قال هذا النص»؟

ولكنه ان يعرف «كيف قال هذا النص ما قاله»؟

2.0. مبادىء ومسلمات

1.2.0. تحليل محايث

اننا لا نبحث الا عن الشروط الداخلية المتحكمة في الدلالة، ولذا وجب أن يكون التحليل محايثا وذاك يعني أن الإشكالية التي يحددها العمل السيميوتيقي ترتكز على البحث في وظيفة النص لا على مايقوم بينه وبين المحيل الخارجي من العلاقة. وعليه، فان المعنى يؤخذ على أنه أثر ناتج عن شبكة العلاقات الرابطة بين العناصر الدالة. إذ إن «كيف» المعنى يبنى داخله النص لا خارجه.

2.2.0. تحليل بنيوي

ليس للمعنى من وجود الا بالاختلاف وفي الاختلاف. هذه القولة مبدأ أقره كل من «ف. دوسوسير» و «ل. هيالمسليف»، وكانت أساس تنامي الدراسات البنيوية. ان ادراك معنى الأقوال والنصوص، يفترض وجود نظام مبنين من العلاقات، وهذا بدوره يؤدي بنا الى تسليم أن عناصر النص لا دلالة لها الا عبر شبكة العلاقات القائمة بينها. ولذا فاننا لا نعتبر مفيدا من العناصر الا ما كان منها داخلا في نظام الاختلاف تقييما وبناء. وهو ما نسميه شكل المضمون، أي تحليلا بنيويا لأنه لا يَتَغَيَّا وصف المعنى نفسه، وانما شكله ومعماره.

3.2.0. تحليل الخطاب

وأخيرا فان التحليل السيميوتيقي ما هو الا تحليل للخطاب. وبوصفه ذاك، فهو يميز بين «السيميوتيقا النصية» وبين اللسانيات البنيوية «الجُمَلِيَة.» ذلك أن هذه الأخيرة حين تهتم بالجملة تركيبا وانتاجا، ــ وهو ما يسمى بالقدرة الجُمْلية ــ فان السيميوتيقا تهتم ببناء نظام لانتاج الأقوال والنصوص. وهو ما يسمى بالقدرة الخطابية ــ ولذلك، فمن المناسب الآن وضع القواعد والقوانين التي تتحكم في بناء هذه الأقوال وتلك النصوص.

ونشير هنا الى أننا سنصطنع ما كان دعا اليه أ. ج. غريماس من اجراءات تحليلية ومنهجية. على أننا اذا اعتبرنا أن النصوص نتيجة عُدَّةٍ مُبنينة من القواعد، فسيكون علينا أن نقر بوجود وحدات مؤهلة لأن تنتظم في سلك هذه الشبكة من القواعد، وفي ذلك النظام من العلاقات. ولهذه الغاية فمن الواجب علينا أن نميز بين مستويات الوصف التي ستجعلنا نقر بفائدة عناصرها لما فيها من قواعد التجميع.

ومن المناسب هنا أن نشير أيضا الى أهمية المستويات التي تنتظم ما يحتاجه انتاج المعنى من متطلبات . ذلك أن بناء هذه المستويات وما بينها من التطابقات، لا يسمح فقط بالتعرف على النظام الذي يتولد عنه المعنى، بل انه ليتيح حسن الإحاطة بالنصوص موضوع التحليل.
واذا نحن تركنا (تلافيا لتعقيد هذه التوطئة التي هي المدخل الى «السيميوتيقا») مستوى بنيات الظاهر جانبا، فاننا نعتبر أن التحليل لا بد وأن يتنامى على مستويين اثنين :

ــ مستوى السطح.
ــ مستوى العمق. (ويقال له ايضا :«المستوى المحايث»)

ــ فعلى مستوى السطح، لا بد من توفر مركَّبين اثنين يحددان تنظيم العناصر المفيدة لهذا المستوى :

* مركَّب سردي يحدد تعاقبية وتسلسلية الحالات والتحولات.

* مركب خطابي يحدد في النص تسلسلية أشكال المعنى وتأثيراتها.

ــ وعلى مستوى العمق، لا بد من اعداد تخطيطين تنظيميين من أجل ترتيب العناصر المفيدة لهذا المستوى :

* شبكة من العلاقات تُصَنِّفُ قيم المعنى حسب ما يقوم بينهما من العلاقات.

* نظام اجرائي يحدد عملية الانتقال من قيمة الى أخرى.

مثل هذا العرض الذي يتناول التنظيم السيميوتيقي في ايجاز سريع، من شأنه أن يبدو متحذلقا ومعقدا، بل انه ربما هال القارىء. على أننا اذا كنا نصر على الاشارة اليه في اضاءات هذا المدخل، فلأنه على الخصوص مدروس بتوسع في آخر هذه الدراسة.

وعليه، فسندرس أول ما ندرس في باب : «ــ أ. بنيات السطح ــ» جميع ما يتعلق بالمستوى الأول من ناحيتين اثنتين : الأولى منهما ستتطرق الى البحث في عملية التحليل السردي، وثانيتهما ستكون وقفا على دراسة التركيبة الخطابية. وبعد ذلك، سننتقل الى الباب الثاني :«ــ ب. بنيات عميقة ــ» حيث نتناول هذه البنيات بالبحث والتمحيص. وفي الأخير سنهتم ما وسعنا الاهتمام بتطبيق ما سبق أنْ درسناه نظريا. وسينصب هذا التطبيق على نصين اثنين :

ــ الأول مقتطف من «رسائل طاحونتي» ل«ألفونس دودي» بعنوان : «أسطورة الرجل ذي الدماغ الذهبي». وسيواكِبُ تحليلَ هذا النص بِنَاءُ النظرية السيميوطيقية ولن يقف الأمرُ عند حدود ضرب الأمثلة منه من أجل توضيح المعطيات النظرية، بل سيتجاوزه الى تقديم وصف تطبيقي لدى الوصول الى كل محطة من محطاته المهمة. (انظر الفصول 7. 11. 16.)

ـــ والثاني الذي يحكي قصة «بناء برج بابل» المشهورة، مقتطف من «سفر التكوين». وبما أن هذا المثال تلا عرض مبادىء التحليل وتأخر عنها، فهدفه توضيح أمرين اثنين : كيفية سير عملية تطبيق تحليل النص، وكيفية بناء عمل دلالته.

الباب الأول

التركيبة السردية

1. السردية والبرنامج السردي.

أومأنا في الصفحات السابقة الى تركيبات النص، وأكدنا أن كل واحدة منها تلائم مستوى معينا من مستويات وصف الدلالة. وتحدثنا عن العناصر المميزة (المفيدة)، وعن الاجراءات الخاصة التي تُعَرِّفُ بهذه العناصر. أما الآن فسنستهل هذا الباب بالحديث عن تركيبة الخطاب السردية.

1.1. السردية.

لقد رأينا في فقرة الاضاءات أن المعنى يتحكم فيه قانون الاختلاف، فحيث ينعدم الاختلاف ينتفي المعنى. وعليه، فالتحليل السيميوتيقي للنص هو في عمق أمره تعريف ووصف لما في هذا النص من الاختلاف. لكن أَيْنَ مظان هذا الاختلاف وبين أي من العناصر يمكن التعرفُ عليه؟

ويلاحظ أن تركيبة الخطاب السردية حين توصف، لا يَتَنَاوَلُ وَصْفُهَا ذاك الاختلاف الذي تشي به تعاقبية النص (في مقابل الاختلاف الذي يستنتج من المقارنات السكونية). ذلك أننا مثلا اذا تتبعنا تطور شخصية من شخصيات قصة ما، فان هذا التطور يبدو لنا وكأنه عبارة عن تعاقب حالات مختلفة صادرة عن هذه الشخصية نفسها.

تلك هي إذن حالة الرجل ذي الدماغ الذهبي، ذلك الذي انتقل من غناه وعيشه حياته، الى فقره واحتضاره. ومعنى هذا أن دلالة القصة عبارة عن الاختلاف الحاصل بين حالتين مختلفتين، وهما الغنى والفقر من جهة، والحياة والموت من جهة أخرى، تعاقبتا على شخصية الرجل.

وحين يُبْحَثُ في النص على مستوى التركيبة السردية، فانه يبدو كما لو أنه عبارة عن تعاقب حالات وتحولات طرأت : حالة (أ)، تتحول الى حالة (ب)، وهكذا. ومعنى هذا أن السردية ظاهرة تعاقب حالات وتحولات مدونة في الخطاب ومسؤولة عن انتاج المعنى. أما التحليل السردي فهو عبارة عن توسيم هذه الحالات وتلك التحولات وعرض ما بينها من المسافات والاختلافات على صورة تعاقب. ومعنى ذلك أيضا أن كل نص ينم عن تركيبة سردية، ويخضع للتحليل السردي. غير أن القصص بمعناها الحقيقي ليست الاكتابة خاصة تعزى فيها الحالات والتحولات الى شخوص متفردنة.

2.1. الحالة والتحول.

وعند أولى خطوات التحليل السردي، ينبغي التمييز بين الحالات والتحولات، بين الذي يتعلق منها بالكائن وبين الذي يتعلق منها بالفعل. ولذلك فالحالة يعبر الاستعمال عنها بفعل «الكينونة» أو «الملكية» :

ـــ السارد **يكون** حزينا أو **يكون** غير حزين

ـــ زوجة الرجل ذي الدماغ الذهبي لا **تملك** متاعا ثمينا ثم **تملكه** بعد ذلك.

أما التحول فيعبر عنه بفعل «الفعل» :

ـــ الرجل يشتري شيئا من المتاع الثمين.

ويعني القيامُ بتحليل سردي للنص القيام أولا بتصنيف ملفوظات الحالات وملفوظات الفعل. وبالطبع، فهذه ملفوظات لا ينبغي أن تشمل جميع جمل النص، ويُتَمَكَّنُ من ضبطها حين توضع الجمل التي تُفْصِحُ عنها بصور متنوعة تحت الخانات التصنيفية التي تنتظمُها.

وللقيام بهذا التحليل ينبغي التعرف على مستوى الظاهر، أي مستوى ما يقدم في النص للقراءة، ومستوى المبنى حيث العناصر المنتمية إلى الأجرومية السردية متوفرة. ذلك أن جمل هذا النص تنتمي إلى مستوى الظاهر، في حين تنتمي ملفوظات (الحالة أو الفعل) إلى مستوى المبنى.

1.2.1. الفاعل والموضوع.

ولكي يُحَدَّدَ ملفوظ الحالة تحديدا دقيقا، لا بد من الالتجاء الى المصطلحين التاليين، وهما لفظتا «الفاعل» و «الموضوع». وعليه، فهذا الملفوظ يصبح عبارة عن تلك العلاقة التي تربط الأول الى الثاني.

«الرجل» وال«دماغ الذهبي» مثلا.

لكن يجب التنبيه إلى أن الفاعل (فا) ليس شخصية والموضوع (مو) ليس شيئا، بل انهما دوران، مصطلحان معرفان، موقفان تلازميان (مفاعل أو دور مفاعلي) لا وجود لأحدهما دون وجود الآخر. أي لا وجود لفاعل دون وجود موضوع يرتبط به ارتباط تعريف، ولا وجود لموضوع دون وجود فاعل به يعرف.

والحقيقة أن هناك لملفوظ الحالة شكلين اثنين، أي أن هناك شكلين من أشكال العلاقة الرابطة بين (فا) و (مو) لا غير.

ــ هناك شكل لملفوظ الحالة المنفصل. حيث يرتبط (فا) ب (مو) بعلاقة انفصال. فاذا نحن جعلنا علامة (V) رمزا لهذا الانفصال، فان هذه الحالة تكتب هكذا :(فا V مو).

ان شكل ملفوظ هذه الحالة :

«الرجل أضاع جميع ذهبه»، تكتب كذلك (فا V مو) اذا كان الرجل هو (فا) والذهب هو (مو).

ــ وهناك شكل ملفوظ الحالة المتصل. حيث يرتبط (فا) ب (مو) بعلاقة اتصال. فاذا نحن جعلنا علامة (Λ) رمزا لهذا الاتصال، فان هذه الحالة تكتب هكذا :(فا Λ مو).

ان شكل ملفوظ هذه الحالة :

«الصديق يملك شيئا من الذهب «تكتب كذلك (فا Λ مو) اذا كان الصديق هو (فا) والذهب هو (مو).

2.2.1. التحول.

التحول هو الانتقال من شكل حالة الى شكل أخرى. وهو شكلان لا غير :

ــ شكل تحول متصل. يُنْتَقَلُ معه من حالة انفصال الى حالة اتصال. واذا روعي نظام الكتابة السابق الذكر، فان هذا الشكل من التحول يكتب هكذا : (فا V مو)←(فا Λ مو). ويكون على السهم أن يشير الى الانتقال من حالة الى أخرى.

ــ شكل تحول منفصل. ينتقل معه من حالة اتصال الى حالة انفصال، ولذا فان هذا التحول يكتب هكذا : (فا Λ مو)←(فا V مو).

وفي الفصل الثاني سنعمل على بسط القول في الذي تتيحه تقاليب أشكال هذا التحول من امكانيات.

وللقيام بهذا التحليل ينبغي أن يصنف جميع ملفوظات الفعل الى ملفوظات متصلة والى أخرى منفصلة.

3.1. البرنامج السردي.

ان البرنامج السردي (ب.س) عبارة عن تعاقب الحالات والتحولات تعاقبا تسلسليا على أساس ما بين (فا.مو) من علاقة. ومعنى ذلك أن كل (ب.س) يشتمل على كثير من التحولات المتمفصلة المتراتبية.

هكذا اذن نتعرف في القصة على (ب.س) يتجلى في الحرمان ويجمع بين الحالات والتحولات المتسلسلة الناتجة عن علاقات الرجل ذي الدماغ الذهبي بـ «الدماغ الذهبي». وهي حالات وتحولات تفضي الى الانفصال بين طرفي العلامة.

ولذا فان تسلسلية الحالات والتحولات هذه، تلك التي يتكون منها (ب.س)، تنضبط منطقيا. ــ ومن هنا صح أن يطلق عليها اسم برنامج ــ وعليه، يكون هدف التحليل السردي أن يصف تنظيم هذا الـ (ب.س) وأن يراعي تسلسليته المنضبطة.

وتسهيلا للتحليل يشار الى الـ (ب.س) انطلاقا من حدوث التحول الرئيسي، وهو في القصة المثال بدايةُ الفترة التي حدث فيها تبذير الذهب.

1.3.1. الانجاز والفاعل الاجرائي :

في القصة المثال يتحقق (ب.س) في الانتقال من حالة الاتصال الى حالة

الانفصال : ويتم عند ما يتعلق الأمر بقصة ضياع. ويسمى الاجراءُ الذي يحققُ هذا الانتقالَ انجازا، وبعبارة أخرى فالانجاز هو كل عملية فعل يتمخض عنها تحقق تحول في الحالات. هذه العملية تستلزم وجود مُنَفِّذٍ هو الفاعل الاجرائـي الذي يعني هنا دورا يُلْعَبُ لا شخصا من الشخوص.

وفي القصة المثال أيضا نلاحظ وجود عدد من الشخوص يمكن أن يكونوا فاعلا اجرائيا ــ كل على حدة ــ يحقق الانفصال : «الابوان»، «الصديق اللص»، «المرأة»، و «الرجل» نفسه.

وللتحليل السردي نوعان من أنواع الفاعل :

ــ فاعل الحالة في علاقة اتصال أو انفصال بالموضوع : وهذا ما يدل على أن العلاقة بين (فا.مو) تحدد ملفوظ الحالة.

ــ فاعل الاجراء في علاقته بالانجاز الذي يحققه، ويسمى أيضا فاعل الفعل : وهذا يدل على أن العلاقة بين فاعل الاجراء وبين الفعل تحدد ملفوظ الفعل.

واذا ثبت هذا فان الصياغة العامة للتحول السردي تكتب هكذا :

ف (س)⟵[(فا. V مو)⟵(فا. Λ مو)]

تشير الفاء الى الفعل والسهم المزدوج يشير الى ملفوظ الفعل.

إن مختلف الأدوار المفاعلية التي قررناها سابقا تصدق على مواقع مختلفة في هذه الصياغة العامة.

1.3.2. القدرة :

إن تحقيق التحول بواسطة الفاعل الاجرائـي يستلزم أن يكون هذا الأخير قادرا على تحقيق الانجاز أو أنه ذو أهلية لذلك. ويسمى : قُدْرَةً، مجموع الشروط الضرورية التي لا يحقق الانجاز إلا بها بقدر ما لهذه من ارتباط بالفاعل الاجرائـي. وهذا ما سنتحدث عنه في الفصل الثالث.

وفي القصة المثال، يتوفر الصديق الذي يقوم بسرقة الرجل ذي الدماغ الذهبي على معرفة السر : هذه المعرفة هي عنصر قدرته الذي هو شرط ضروريّ لتحقيق السرقة.

ويمكن ارجاع قدرة الفاعل الاجرائـي إلى عناصر أربعة : واجب الفعل، وإرادة

الفعل، والقدرة على الفعل، ومعرفة الفعل. وحين يحقق الفاعل الاجرائـي الانجاز فينبغي له بالضرورة أن يكون متوفرا على بعض عناصر القدرة تلك. على أن الحكي يمكن أن يعكس امتلاكه القدرة بواسطة الفاعل الاجرائـي، وفي هذه الحالة، فهذه القدرة تعتبر موضوعا بالنسبة الى فاعل كما يكون منفصلا يكون متصلا : على أن الصياغة العامة للتحول السردي سنتطرق اليها فيما بعد، انما الاختلاف هنا يرتبط بنوع الموضوع الذي يرتبط به الفاعل. وعلى مستوى هذه القدرة، فان الموضوع المحصل عليه هو الموضوع الرئيسي للانجاز، ولكنه شرط ضروري لتحقيقها. وهذا ما يسمى بالموضوع الصوغي، وهو نوع جديد من أنواع المواضيع. (2.3)

وفي النقطة التي وصلنا اليها من عرضنا السيميوتيقي هذا، يمكننا أن نميز بين نوعين من المواضيع : موضوع التحويل الرئيسي أو الموضوع ــ القيمة، والموضوع الصوغي (ويسمى صوغيا لأنه يرافد من صياغة الفعل كلا من القدرة على الفعل وارادة الفعل الخ) وهو عنصر القدرة الضرورية على تحقيق الانجاز. وهذان النوعان من المواضيع يرافدان نوعين آخرين من أنواع التحولات : الانجاز الرئيسي وهو تحول علاقة الموضوع الحالة الى الموضوع القيمة، والانجاز الصوغي (أو الانجاز النعت) وهو الذي يحول علاقة الفاعل الى علاقة موضوع صوغي. ان التوفر على القدرة يمكن أن يشكل برنامجا سرديا متعلقا ببرنامج رئيسي، كما يمكن في ذات الوقت أن يشتمل على مجموع الحكي.

4.1. المكوِّن السردي : خطاطة المجموع

يشكل (ب.س) حول الانجاز الرئيسي نواةً. وفي هذا المجال فإن عملية (الفعل) تُحَوِّلُ الحالة (الكينونة)، مما يعني أن تحقيق الانجاز ليس شيئا آخر غير تحقيق فعل الكينونة.

وطور القدرة التي يفترضها الانجاز هو ما يسمى عمليةً، أو ما يسمى الفعل نفسه المتعين ببعض الصياغات التي تنعته : الفعل اذن يُحَقَّقُ حسب ارادة الفعل أو حسب وجوب الفعل الخ. هكذا تُلْحَظُ الحالة التي يوجد الفعل المُحَوِّل عليها، ذلك أن القدرة تشير إلى كينونة الفعل. (انظر الفصل 3)

وانطلاقا من هذا الانجاز الرئيسي، لا بد وأن يُتَساءَلَ عمن أعطى الفاعل الاجرائـي القدرة على فعل الفعل. وفي خصوص هذه النقطة، فاننا سنصف فيما بعد بعض العمليات السردية المتعلقة بالفاعل الاجرائـي نفسه، الباعثة اياه على فعل الانجاز الرئيسي في البرنامج السردي. هذه العمليات في أغلب أمرها عمليات اقناع، ذلك أنها تجعل الفاعل الاجرائـي يلعب دورا مفاعليا آخر يسمى متلقيا.(انظر الفصل الخامس)

وفي القصة المثال يلعب أبوا الطفل دور المتلقي عندما يكشفان له عن السر ويحققان له فعل اعطاء الذهب. ويسمى هذا الطور في الحكي طور تقليب لأن المتلقي فيه يصبح أداة اقناع.

وأخيرا فإن تحقيق الانجاز الرئيسي يستلزم وجود طور آخر من أطوار البرنامج السردي، ملازم للطور الذي سبقت الاشارة اليه. وبعد ان تتحول الحالات بواسطة الفاعل الاجرائـي، يبقى علينا ان نقيم الحالة النهائية التي تعقب هذه العملية. وتكمن في معرفة ما اذا تم التحول، وما إذ أقرت عملية الفاعل. ففي طور البرنامج، تظهر ماهية الحالات الحقيقية، فيقال عنها انها الكينونة في الكينونة، ويسمى طور الاقرار أو طور التعرف على البرنامج السردي، حيث يتدخل المتلقي الجديد كما لو انه فاعل تفسيري. (انظر الفصل الرابع).

على أن هذه الأطوار الأربعة في البرنامج السردي يستدعي بعضها البعض الآخر منطقيا. ولا يكون جميعها ظاهرا في النص المقروء، غير أننا حين نتعرف على أحدها يمكننا العثور على مجموع البرنامج السردي الذي تنتمي اليه، لأن مصلحتنا ونحن نقوم بهذا التحليل السردي أن نشتغل في حدود البرامج.

وسنعمل في الفصول التالية على وصف هذه الأطوار الأربعة في الشريحة السردية، تلك التي يمكن عرضها من خلال هذه اللوحة الآتية (انظر : 6.2.6) :

الاقرار Sanction	الانجاز Performance	القدرة Compétence	التقليب Manipulation
كينونة الكينونة	فعل الكينونة	كينونة الفعل	فعل الفاعل
العلاقة بين : المرسل ــ الفاعل الاجرائي العلاقة بين : المرسل ــ فاعل الحالة	العلاقة بين : الفاعل الاجرائي ــ الحالات (مواضيع قيمية)	العلاقة بين : الفاعل الاجرائي ــ العملية (مواضيع صوغية)	العلاقة بين : المرسل ــ الفاعل الاجرائي

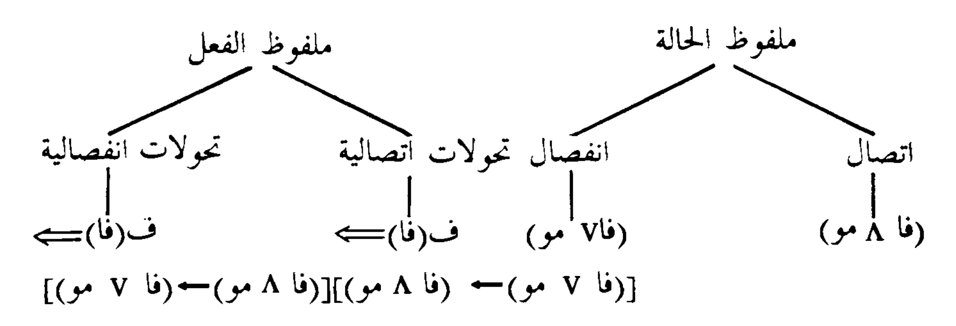
1.5. الحصيلة النهائية فيما يتعلق بالتحليل :

* ــ التحليل السردي لا يشمل الاجزءا واحدا من العناصر المكونة للنص، وهو ما يسمى : المكون السردي.

* ــ توصف عناصر النص بألفاظ دقيقة ومحددة، وهو ما يسمى باللغة الواصفة في الأجرومية السردية.

* ــ تسجل الاختلافات ــ المسؤولة عن ادراك المعنى خلال القراءة ــ على مدى تعاقب الحالات والتحولات، وهو ما يسمى بالسردية.

* ــ يحلل ــ يفكك ــ النص الى ملفوظات الحالة، (الكينونة أو الملكية) والى ملفوظات الفعل :



* ــ ولكل نوع من نوعي الملفوظ أدوار خاصة تطابق ما تقوم به شخوص النص :

ــ ملفوظ الحالة : فاعل الحالة ــ الموضوع.

ــ ملفوظ الفعل : الفاعل الاجرائـي.

* ــ وداخل المكون السردي تكون الوحدة المعقدة المفيدة، هي البرنامج السردي. (شريحة معقدة ومتراتبة من التحولات والحالات تنعقد حول تحولات رئيسية) ان كل (ب.س) يتوفر منطقيا على أطوار أربعة : التقليب القدرة، الانجاز، الاقرار. على أن وجود كل طور من هذه يستلزم وجود الأخرى. فاذا تعرفنا في نَصٍّ ما على واحد منها، كان علينا أن نحاول العثور على الأخرى كي يُفْسَحَ لنا أن نستكمل مجموع (ب.س).

سنعالج في الفصول التالية وصف مختلف هذه الأُطوار التي تتشكل منها الشريحة السردية. لكننا لن نقدمها وفق تسلسلها «الزمني»، (التقليب ــ القدرة ــ الانجاز ــ الاقرار) بل سنبتدىء بوصف الانجاز (الفصل الثاني) على اعتبارنا اياه نقطة مركزية فيها تنتظم لحظات الشريحة الأخرى انتظاما منطقيا. وبعد ذلك سنتطرق الى الحديث عن قدرة الفاعل الاجرائـي على الانجاز، ثم نبحث في النظام الصوغي للفعل (الفصل الثالث). أما الفصل التالي فسنهتم فيه بالاقرار (الفصل الرابع) الذي يلي الانجاز، وسنعالج فيه المشاكل المتعلقة بما يستلزمه الحكي من معرفة حقيقته، ذلك أَنَّهُ انطلاقا من معرفة هذا الاقرار يصح لنا تفسير الانجاز. وهذا ما يجعلنا نهتدي الى معرفة العناصر الضرورية للبحث في التقليب. (الفصل الخامس) وهكذا سينتهي عرضنا للمكون السردي بتسجيل حصيلة ما انتهينا اليه، وبتعضيد هذه الحصيلة (الفصل السادس) بتمرين تطبيقي (الفصل السابع) حللنا فيه نصا من نصوص «دودي» تحليلا سرديا جعلنا منه مثالا لمجموع هذه الفصول.

أسطورة الارتجال المسرحي

ميشال برنارد
ترجمة د. حسن المنيعي

إن الارتجال ــ في مظهره المتواضع، المبتذل واليومي، وكَتِقْنِية مسرحية تتواجد ضمن تقنيات أخرى ــ يركز حوله سائر العناصر المكونة لميثولوجيا معينة ترمي إلى أن تصبح مسيطرة، والتي هي في رأينا ضبطٌ، ومن ثم رسم كاريكاتوري، أو مصوِّرة للتَّمَسْرُح ذاته. وعليه، فإننا نتوخى الإشارة هنا الى تلك المصوِّرة بعد أن نقوم بالتحليل الشبحي لهذا المفهوم معتمدين من جهة إبراز تناغماته، وافتراضاتها، وكذا الانزلاقات أو التقويمات المنهجية التي يقوم عليها، ومنها على الخصوص الحيلة التي ولّدته. ومن جهة أخرى؛ فاننا سنكشف عن الأسباب التي أدت الى ظهور حيلة من هذا القبيل، وإلى فعاليتها. وأخيراً وكنتيجة طبيعية، فإننا سنقترح الشروط التي تعمل على إبطالها من خلال وَضْعِ خطاب آخر، وممارسة مسرحية أخرى.

إن الارتجال هنا حسب التعريف، وطبقا للمعنى الاشتقاقي يعني التركيب، والإنجاز أو القيام اللحظي والآني بشيء لا متوقع، وغير جاهز على اعتبار أن هذا الغياب للإعداد يستطيع، بطبيعة الحال أن يكون نفسه جاهزا ومتعمدا، كما أن هامش التنوع المحتمل يمكنه، ويلزمه هو كذلك ــ كما سنوضح فيما بعد ــ أن يكون مبرمجا نسبيا ضمن تخطيط في منتهى الدقة تقريبا كما نلمس ذلك في الكوميدِيا المرتجلة. بيد أن البحث عن هذا اللاّ متوقع يكتسي على الأقل ثلاثة معاني مرتبطة فيما بينها :

1) إما القيام بشيء لم يشاهد بعد، أي لم يدرك بطريقة أو بأخرى، وبالتالي إنتاج الجديد أو المخالف للمألوف، والقيام بالخلق بمعناه الحقيقي.

2) أوْ / وإلاَّ انجاز حدث غير متصور أو متعلق، وبتعبير آخر حدث يشكل قطيعة مع كل معرفة منطقية.

3) أو / وإلاّ إنجاز حدث لا إرادي وغير مقصود، والخضوع لاندفاع واحد لا غير، وبعبارة أخرى، فإن الارتجال بامكانه أن يركز في جوهره على إبداعية تستمد فرضيتها من تلقائية حدسية أو خيالية. ومن ثم، فإنه ينشأ في الوقت معا كقطيعة ورجوع، وكتخريب وحنين، وهذا شيء حقيقي إلى درجة أنه لا يمكن أن يوصف، أو يحلَّل الاّ عبر مجموعة من أزواج الكلمات المتعارضة أو ــ إذا شئنا ــ عبر مجموعة من المفارقات التي تحدد، وتَصِفُ كل مرة فعل الارتجال المسرحي في علاقته مع مرجعين متضادين : يكون من المفروض أن يخرِّبَ الأول، ويزعزعه، بينما يعمل على كشف الثاني وإحيائه.

وهكذا فبمجرد ما نعتبر الارتجال في أساسه، فإنه يطرح نفسه كرفض لما هو قاعدة للزخرف المسرحي، ورجوع إلى طبيعة السلوك اليومي، وهذا ما يفرض لأول وهلة أن بنيته تُتَرْجَمُ كَدَرْءٍ لنظام اشارات، وتحرير لاندفاع ما. اذاك نستطيع التخمين بأن الغاية المتوخاة هي أقل ما تنحصر في المرسلة أو التواصل مع الغير بقدر ما توحي الى التعبير عن الذات والمعيشي والشعوري. وبالفعل، فإن الارتجال في علاقته مع الذات يتحدد قبل كل شيء كهدم لمجهولية الطقوس الاجتماعية عن طريق فرقعة وتفجير الديناميكا الفردية، أو على حدٍّ تعبير آخر كاستعادة لشعور مفترض أو لهوية أساسية عبر محو المسافة أو غيرية المظاهر التي يفرضها القانون أو مجرد الضغوط الدافعة إلى التكيف السيكولوجي.

وبمحض نتيجة تناقضية، فإن الحنين الى حضور الممثل الذي يعتبر لازمة من لازمات الخطاب المسرحي التقليدي يحفِّزُ أو يثير المبادرة المتوحشة مظهريا لأولئك الذين يدعون ــ من خلال اللعب المرتجل ــ تدميره، وخرق قوانينه، فهذا الخرق الذي يشمل النتاج نسبيا، لايفترض فحسب تميز المؤدي عن المؤلف، او تميُّز الاداء عن التصور، بل أكثر من ذلك، فان انجازه يتم عن طريق التفكك والتبديل او الرفض الاجمالي للنص المكتوب وكذا عن طريق انفجار ــ نراه عرضيا ــ لكلمة جديدة ولفعل أصلي نعتقده منقذا. والواقع أن الفعل هنا لا يكون متوَّجا ومتساميا كلغة اكثر من الجسم ذاته الذي يشع كقوة صوتية ناطقة وحركية. واذن، فان

فعل الارتجال يصبح بالنسبة للفاعل (actant) فرصة لتحقيق التفرد المتغير لجسمانيته. وذلك بنفي، او على الاقل بتدمير وتكسير العمومية السكونية ــ والمحايدة مظهريا ــ لنصوصية أيا كان نوعها.

وخلاصة القول، فان الحركة الظاهرة للارتجال لا تتجلى من هذا المنظور، كعدم احترام للنتاج المصنف الا باحترام جد عميق، وجد وظيفي ومتستر لسلطة جسمه الخاص ولعبه الاتفاقي. على أننا نلاحظ منذ البداية، أن الزمن، او بالاحرى الشكل الزمني لهذه الممارسة المسرحية ساعة ظهورها، وهي تفضل انقطاع اللحظة على استمرارية الديمومة. نقول إن هذا الزمن يجعلنا نعتقد بتماسك ما، وبدوام بعيد الغور تفترضه صلابة أو متانة التاريخ الجسدي الذي ينشيء بذاته وحدة الذات المرتجلة. وباختصار فإن تقنية الارتجال المسرحي ــ بعد أن ننظر إليها هذه المرة من وجهة منطقية ــ هي لعبة دقيقة لفوضى مرئية، والا فهي قطيعة ظاهرية لنظام يتم فضحه كنظام مصطنع وقمعي من أجل تحقيق انبثاق وتطور نظام يبدو طبيعيا ومحرراً. لذلك فان كل دفاع عن الارتجال المسرحي، بامكانه أن يأخذ هنا ــ بعد أن نَعْكِسَ معناه ــ شكل «مدح للفوضى» المسرحية (سبق أن أعرب عنه جوفي Jouvet) والذي يتجلى في الاعتقاد التالي : وهو «ان كل نظام مسرحي لا يتأسس الا بفوضى كبيرة»(1) وفي هذه الحالة، فان الفوضى لا تعني اطلاق «تحكيم الذات» او «استحالة حياة باطنية»، وانما تعني على العكس من ذلك تحقيق الكينونة، وتدفق ثروة الذات المتوارية.

ومن باب الادراك والكشف أن نسجل في هذا الصدد بأن الرغبة في عدم الانسياق لفوضى حقيقية، وتجنب خواء نفسانية فوضوية ومجزأة، وبالتالي اثارة نظام سري وثابث قد أُعْلِنَ عنها بوضوح في بعض الخطابات الصادرة عن مختصين اشتهروا في ذلك بحرصهم على أن يعيدوا للحدث تلقائيته الوظيفية، وآنبجاسه الجسدي. وهكذا فإن «غروتوفسكي» مثلا لا يتصور «ارتجالا حقيقيا» إلا انطلاقا ووفق تخطيط شامل لكل «الجزئيات» و «توزيع للعلامات» الدقيقة المطابقة لمقدار كذا من «الاندفاعات الخالصة». وهذا يعني أنه يجب، قبل كل شيء، تنقية تلك

(1) jouvet (louis). témoignages sur le théâtre. Paris . Flammarion 1951. p. 24.

الاندفاعات من لدن تزهُّدٍ ملائم (2)، وإلا فإن تلقائية الارتجال لا تضمن نفسها، اذ لمجرد ما تستسلم لذاتها فانها تغدو، محطمة من لدن الكتابة الحقيقية للنتاج، او الكتابة الضمنية للنسيج السِّمْيوتِيقي الذي يتولد عن سلسلة من ردود أفعالنا العاطفية، تعبر عن نظام اشارتها خصوصية تجربتنا الثقافية.

فحينما يدعي إتمام ستانسلا فسكي بمير هولد (3)، فإن التصور الغروتوفسكي للارتجال المسرحي (الذي يتناغم، كما أشرنا الى ذلك، مع الارتجال السابق له عند دكرو Decroux) لا يكشف هنا ــ دون علم منه ــ سوى عن الاوالية الايديولوجية التي تنتج تلك التقنية وتبررها : أي اوالية نظام ــ أو بصفة عامة ــ معيارية مستترة تقدم، عَبْرَ نسق قائم على النفي الذاتي، فكرة وهمية عن الفوضى، أي عن انبجاس مجاني وبدائـي، اوالية تجسدها بشكل رائع لعبة بكرة «الفوردا» الفرويدية التي تؤشر مع ذلك إلى جوهر اللعب ذاته : أي أن الارتجال هو بطريقة ما «فوران» حركية و / أو كلمة تكون نسبيا في حالة انقطاع مع السياق المباشر، وهو كذلك إثارة الانتباه الى فعل تلك القطيعة بكيفية تؤكد وجود ذات مستقلة وكبح حقيقي للاندفاعات الفوضوية أو المتمردة.

وكلما تم تأويل الارتجال بهذه الطريقة، فانه يبدو مطالبا بمقياس مزدوج للاصالة : اما من فوق، اي في المرجع الاول لنص فعلي (مهما كان منتظما) او لنظام اشارات مستبطن، واما من أسفل، اي في المرجع الثاني لديناميكا غزو ومراقبة، مرجع ينبثق فيه «أنا» ما، ويتحقق كوحدة متفردة ودائمة. ومن خلال هذا المحور لظاهر هو بالتأكيد أكثر حُباً للانسان مما هو ــ نستالجي ــ فان موضوعاتية الارتجال تمدد أو تأخذ مسار أخلاقية الهام صوفي عمد الفيلسوف «ألان» (على سبيل المثال) الى الاستفادة منه، بشكل واسع، وبكامل السهولة، إلهامٍ يؤشر إلى أنه لا يوجد أي «أنا» الا في نطاق الشعور او الانفعال المكبوح او المروض. وبالتالي فان الغضب لا يكون مختصا بي الا بمقدار ما اعمل على تهدئته. اذ ذاك فان أصالة الحركة المرتجلة لا تنحصر هنا في الشيء الذي تكشف عنه، وانما في ما تفعله، بل وأحسن من ذلك في المادة التي تعمل على تأسيسها، وتفرضها

(2) Grotowski (Jerzy). vers un théâtre pauvre. Paris la cité 1971. p. 191 - 192

(3) idem. p. 176.

على المد الصدفوي والفنتازي لمؤثراتها الأوَّلية.

ومن هنا فان استراتيجية الارتجال ــ في هذا المظهر أو ذاك ــ تظل معيارية في جوهرها. على أنه كما أشرنا الى ذلك، فان هذه المعيارية هي أقل ما ترتبط بتلقائية الحدث كما هي (بحيث لا تثق فيها حقيقة) بقدر ما ترتبط اما بما يحتويها و / أو يوجدها. واما بما يروضها و / أو يستعبدها. ولكي نكون في جانب الصواب فانه يَلْزَمُنَا ان نضيف بأن مفهوم التلقائية ذاته يستلزم كذلك ــ عبر اشتقاقه ــ تلك المعيارية بمقدار ما يدعي الاشارة الى نظام الاكتفاء الذاتي لمضمون أنطولوجي (كينوني) وانعتاق المبادرات التي تنحدر منه. وهذا يعني ان الحدث المرتجل هو واقعة تؤجل ظهور نظام يجب اما تجليته لضرورته وديمومته، واما ايجاده لامكانيته وحداثته .. وباختصار فان استراتيجية الارتجال المسرحي هي استراتيجية وضعية تنحرف الى سلبية، او بنفس المعنى هي استراتيجية سلبية صورية ومفتعلة.

وعليه فإلى أي شيء تؤدي هذه الحيلة؟ نستطيع تخمين ذلك عن طريق ادراك مفعولاتها والتعبير عنها، إذ إننا نجد من بينها ثلاثة تبدو اكثر إيحاء على الخصوص. في البداية هناك مفعول يجعل مبادرة واضحة سارية في اللعب عن طريق انقطاع سطحي لبرنامج أو / و لنظام إشارات. وبالتالي فان هذه المبادرة لا تستطيع ان تحول دون تحقيق مبدأ حرية خالصة كاستقلال لنظام فردي. أي لسيطرة او «ملكية» (بالمعاني التضمينية والايديولوجية المفروضة للكلمة) مقترنتين بالجسد والكلم. وبالتالي لامكانية و / أو سبيل للافلات أو خلق قطيعةمع تبعية الاستثمار الاجتماعي للسلطة المؤسساتية. وفي هذا المنحى فإن اسطورة الارتجال المسرحي تصبح إحدى الإواليات التي تخفي بواسطتها النظام المؤسساتي افعال السلطة التي تمارس على الفرد.

ثانيا ان هذه المبادرة المولدة الارتجال تقدم نفسها دوما ك «ابداع»، بمعنى أنها تملك امكانية القيام بابراز شيء «آخر» أصيل وجديد، بعد أن تنصب العنصر الفاعل ك «مؤلف» (بالمعنى الاشتقاقي)(4) والنتاج ك«أثرٍ فني» وهذا ما يخفي انتاج

cf à ce propos Caillois (Roger) l'Esthétique généralisée Paris, Callimard 1962. et plus(4) précisément Foucault. (Michel) qu'est - ce qu'un auteur? Bulletin de la société française de philosophie, Paris, A.Colin Juillet - Sept 1969.

نفس الفاعل، اي عملية التقعيد والضبط المرتبطة بالنسق الاجتماعي للتقنين، لذلك فإن الانجاز الحالي للابداعية لا يعد صدفة، لا في مجال المسرح أو الفن عموما، بل وأيضا في ميادين التربية، إنه يوافق، ويستعمل كطباق لانتشار ودعم الإواليات المؤسساتية للتقنين العام التي درسها وفضحها بدقة ج. بودريارد J. Baudrillard

لذلك فمن خلال هذه الايديولوجية الخلاقة، يتدخل مباشرة — وهنا يكمن مفعول السلطة المتعلقة بالمفعولين السابقين — الاعتقاد بأن الارتجال يؤكد تطابق الذات مع نفسها، بحيث ان فعل الارتجال، كما يقال، هو الكينونة في الذات وهو تحديد امكانياتنا، وبالتالي القيام بعملية الابداع، وهكذا نُلغي وندرأ المفارقة اللامتناهية، والثنائية اللامختزلة اللتين تؤخران الحضور (5) حسب ديريدا Derrida وتصدعانه، إذ هما اللتان تعملان في الغالب، وتسيطران على الرغبة واللغة، وبواسطتهما يتمكن التخييل الاجتماعي من اقناعنا بأن قِيَمَهُ هي قِيَمُنَا كذلك. ان الرغبة في الارتجال هي دوما — وبطريقة ما — الاستسلام للسراب النرجسي الذي يرمي خفية الى الغاء الوزن النوعي، وكذا تبعات الغيرية، والاجتماعية والاحتمالية، والمادية المرتبطة بالجسد الناطق الذي نسعى بمعيته — ودون جدوى — إلى أن نكشف عن هويتنا لكي نعبر عن «ذواتنا» كما يقال.

ونهاية الأمر فان تقنية الارتجال المسرحي لا توحي بمعناها الحقيقي الا اذا نظرنا اليها من خلال الاستراتيجية الشاملة للميتا التعبيرية التي تشكل احدى فروعها الأكثر إدهاشا، والتي قد حاولنا من جهتنا ان نسلط الاضواء عليها من خلال الأطروحة التي انجزناها مؤخرا. وبالفعل فإن كل ارتجال لا يتم فحسب باسم المشروطية او باسم الضرورة المطلقة — افتراضا — للتعبير ولكنه لا يتحدد نفسه — كما رأينا ذلك من قبل — الا عن طريق الادراك الضمني للقدرة التي نراها خلاقة. قدرة تلقائية، ذاتية مثولية، تحركها الرغبة النرجسية للشمولية ولموضوعية حضور : أي كل العلاقات التضمينية المنحدرة من العناصر الاربعة التي تطرحها كمسلمات البنية التعبيرية والتي هي : ديناميكا، مثولية، مغايرة، رغبة الانفعال الذاتي (7).

(5) Derrida (jacques) Le croire et le phénomène. Paris, Puf. 1969 p. 98
(6) Bernard. (Michel) l'expressivité des corps. Paris, ed. J. P. Delarge 1976
(7) idem p. 303 - 309

واذا كان مفهوم التعبير ـــ كما حاولنا ان نشير الى ذلك ـــ يتجلى على مستوى الخطاب كتصنع، وكزخرف لنسق يهدم العلاقة من ذات نفسها، واذا كان بعبارة اخرى يتجلى كطريقة لتأكيد وجود قوة تعمل على تساميه او انْتِفائِهِ من خلال عودة نهائية إلى جانب من التطابق، او اندماج مع الذات، او حضور انطولوجي اساسي، اذا كان مفهوم التعبير كذلك، فانه من البديهي أن تقنية الارتجال المسرحي تطرح نفسها كفرصة ممتازة، بل وأبعد من ذلك كطريق حقيقي لعودة من هذا القبيل، وذلك بقدر ما تعلن عن نفسها كتمرد بالنسبة للنص الرئيسي وكحرِّية إنجازٍ بالنسبة لتعاليم تصورٍ ما، وكنزوة جسد ناطق، او غير ناطق بخرق قانون الكتابة، او بصفة اساسية، كقطيعة اندفاعية بدائية مع كل نظام مفروض للاشارات. وهكذا فاننا نفهم الدور الايديولوجي الهام الذي تلعبه تلك التقنية أو ذلك التمرين في نطاق الممارسات والخطابات المعاصرة للتعبير الجسدي التي توجه الى رجل الشارع والدنيوي، كما هي موجهة الى الممثل والمنشط المستقبلي.

إن هذا الدور يكتسي أهمية كبرى إلى درجة أن السراب التعبيري يمارس جاذبيته، بل وإغراءً يكاد لا يقاوم على معظمنا. ذلك أن البنية التعبيرية تجد في الفعل ـــ وحسب افتراضنا ـــ مرتكزاً ونمطاً في البنية الصوتية التي تمفصل الجسد واللغة والتي تجعل التمسرح ممكنا على الفور كظاهرة عامة «لتصويت ما ورائي» (8)، فالتمسرح هو في نظرنا، وفي مجال نفس الحركة ما يضاعف اللغة ويغايرها جسديا الى حد مناقضتها، وهو بالتالي ما يقعر الجسد، ويفرز ثنائيته ومرآويته في نطاق الانقسام المتعاقب «خارج / داخل» وذلك من أجل ان نُسكن فيه الكلمة او الدلالة التي تُوَجِّدهُ. ان ميتا التعبيرية الجسدية ومن ثم ميتا الارتجال، لا تستمد حيويتها وفعاليتها الا اذا تجذرت في تلك البنية، وانغرزت فيها بعد أن تقوم بحجبها وتشويهها. وبعبارة ثانية فان ميتا الارتجال تقنعنا او تسحرنا بقدر ما يبدو الزخرف الذي تنحدر منه نتاجا للتخْييل الاجتماعي وبالمعنى الذي يريده كاستورياديس (9) انطلاقا من التمسرح الاساسي للعب اللغة الجسدي، ثم اللعب الالسني للجسد.

---

(8) idem p. 360

(9) Castoriadis (C) L'institution imaginaire de la société. Paris ed du Seuil 1965.

وخلاصة القول، فان الارتجال بدل ان يبرز لنا جوهر التمسرح، فانه لا يقدم لنا سوى ضرب من التزوير لحقيقته او مصورة وهمية عنه.

فمن الاحسن اذن أن نفضح هذا التحريف وتلك المصورة الخيالية وذلك بابتكار مقابل لممارسة اخرى ولخطاب مسرحي آخر يعيدان الثنائية والرخاوة ومادية التمفصل الصوتي للجسد واللغة. وباختصار فإن علينا أن نقوم بمقاربة أخرى للظاهرة المسرحية، إذ يكفينا لهذا الغرض أن نأخذها مأخذ الجد وفي حد ذاتها (دون ارهاقها) بدلالات أجنبية صريحة أو ضمنية) الممارسة المادية للانجاز الشعري، وانشائية نص باعتبار الاستقراء الحسي والحركي لاجساد متعددة توضع في موقف مكاني معين. حينذاك فإن المشكل لا ينحصر في الارتجال بغية الانفلات من امبريالية النص وتقديم صورة وهمية عن حرية شخصية وخلاقة، بل على العكس من ذلك، فإنه يفرض علينا أن نعيد إلى النص وظيفته.

من أعمال الدكتور محمد برادة

1 ــ **محمد مندور وتنظير النقد العربي**
طبع دار الآداب. بيروت 1979

2 ــ سلخ الجلد مجموعة قصصية. محمد برادة بيروت 1979

3 ــ ترجمة كتاب : **درجة الصفر في الكتاب** لـ رولان بارت
دار الطليعة. بيروت 1982

4 ــ ترجمة كتاب : **الرواية المغربية** لعبد الكبير الخطيبي
الرباط 1971

البناء المقلوب في اللغة العربية(*)

الحناش محمد
كلية الآداب ــ فاس
و .L.A.D باريس VII

عناصر العرض :

0 : معطيات منهجية
1 : تعريف الظاهرة
2 : أنواع القلب في اللغة العربية
2 ــ 1 : القلب الصوتي
2 ــ 2 : القلب المطاوع
3 : البناء المقلوب ــ المفعول
4 : خلاصة ومواقف
5 : تعليقات على الجداول

0 : معطيات منهجية :

1.0 : قدمنا في الحلقة الاولى من هذا العرض بعض الأصول النظرية للنحو التأليفي ونريد الآن تطبيق منهجه على ظاهرة القلب، وهي ظاهرة لسانية عالية

(*) تقدم في هذا العرض الخطوط العريضة لما وَرَدَ مُطَوَّلاً في باب خاص بهذا البناء في عمل بصدد الانجاز ــ وعبارة مقلوب هنا ترجمة لمصطلح «Passif» كما عبرنا عنه في عملنا المكتوب باللغة الفرنسية.

الإنتاجية، وخاصة النوعان الثاني والثالث، ويبقى النوع الأول موضوع نقاش. ونعتقد جازمين أن البراهين اللسانية التي وظفناها في هذا التحليل ما زالت في حاجة إلى تطوير حتى تستجيب لمتطلبات الظاهرة المدروسة والتي يقبلها أكثر من نصف المداخل المعجمية في اللغة العربية.

2.0 : وقبل الدخول في تفاصيل الظاهرة نريد الآن تحديد أسلوب العمل المتبع في تحليلها، وذلك حتى نُسَهِّلَ قراءة هذا العرض.

لقد سبق القول إن الهدف الأساسي للنحو التأليفي يكمن في الاحاطة الشاملة بالظاهرة وذلك بمحاولة تطبيقها على أفعال المعجم كلها، ومن هنا كانت تسمية المنهج نفسه ب (Lexique - grammaire) . ويتبع هذا المنهج خطوتين متلازمتين : تحديد الاطار التوزيعي للبنية التي سوف تجرب بها الافعال، وهذه طريقة وصفية صِرْفَةٌ، وبعدها تُدخل هذه البنيات إلى مختبر التحليل والشرح حيث تُجرى عليها تطبيقات تحويلية / اشتقاقية تميز كل بنية (= صنف classe) ، ويطلق على هذا الاسلوب الاستقرائي في العمل (analyse en extension) : تحليل شمولي أو تحليل عمودي مقابل التحليل المعروف ب (analyse en intension):تحليل مكثف او انفرادي، وهو يختلف عن التحليل الأول بالاقتصار على أمثلة محدودة في دراسة الظاهرة اللسانية مفترضا أنها عامة وشاملة في نظام اللغة، وبالتالي فإنَّ تلك القاعدة المستنتجة منها ستكون أيضا عامة وشاملة دون أن يضع في حسابه الاستثناءات والشواذ في اللغة، ومن ثم كان منهجا تجريديا يفتقر الى الشمولية والاطراد. ونضع في هذا النوع الأخير جميع الانحاء التقليدية عربية او غربية ومن ضمنها النحو التوليدي في سائر نماذجه. (1)

وفي اعتقادنا أن اللغة العربية تحتاج الآن الى منهج لساني اكثر تجريبية وأقدر على الاحاطة بالظواهر اللسانية في جانبيها التوزيعي والتحويلي بعد قراءة شاملة للمعجم العربي، وهذا يحتاج الى تكثيف الجهود وتخصيص مجموعات للبحث اللساني العربي حتى نتمكن من وضع قواعد للغة العربية تستجيب لمستويات الذكاء عند تلامذتنا في جميع المستويات التعليمية.

(1) للتوسع في هذا الباب انظر Arguments linguistiques J.C. MILNER

3.0 : نوظف في هذا المنهج معيار الإطناب (La paraphrase) وهو اداة منهجية تسمح بالربط بين الجمل المتماثلة دلاليا رغم اختلاف شكلها التركيبي، نورِدُ دائما المثال الاصل أولا (La base) ثم بعده مباشرة المثال المشتق وبينهما علاقة إطناب (Rapport de paraphrase) تحصر المجال الدلالي أولا ثم تعين التغيرات الشكلية ثانيا، كل ذلك في توارد بين الامثلة والاطار المنهجي الذي تتموقع فيه داخل هرمية الظاهرة. نسطر ذلك على الشكل التالي :

1. أ ــ الجملة الأصلية (La base)

1. ب ــ الجملة المشتقة (La phrase dérivée)

والجملتان معا تحملان نفس الرقم مع اضافةاشارة مميزة الى الرقم الثاني دائما كدليل على انها جملة مشتقة من الجملة السابقة لها مباشرة. وقد يتعدد الاشتقاق من الجملة الأصل فنكون مضطرين الى إضافة إشارة أخرى مميزة :

1. ج ــ جملة مشتقة مرتين.

وغالبا ما يتعلق الامر هنا باشتقاق اجباري يطلق عليه اسم Cycle transformationnel

وهكذا فإن الجمل ترد على شكل ازواج تختلف في شكلها وتتقارب أو تتماثل في دلالتها. وهذه الثنائية في العلاقة تؤكد قدرة التوليد اللساني بين البنيات المتأصلة في الجهاز اللغوي الفطري عند الانسان وهو المعمل الذي تتم فيه العملية الإبداعية، ونحن هنا لا نفعل شيئاً غير تفكيك رموز هذه الآلية بواسطة أدوات وتقنيات منهجية ذات الأصول النظرية التي حددناها في الحلقة الأولى.

إن الذي يربط بين الجمل يؤطر الدلالي والتركيبي معاً، لكن الذي يهمنا هنا بالدرجة الاولى هو الجانب الشكلي أما الإطناب فيبقى مفهوماً اجرائياً يؤدي الى خلق عملية التناسل الشرعية بين البنيات اللسانية. وهذا لا يعني ان المستوى الدلالي ينفصل كليا عن الجانب الشكلي(= : التركيبي) فما نعنيه بمصطلح الشكل ينسحب عليهما معاً : أي وضع قاعدة لسانية يصعب فيها الفصل بين الدلالي والتركيبي، فكلا المستويين يمكن اخضاعه لقواعد مطردة وشمولية، وقد عبرنا عن هذا الترابط المقنن بقواعد توزيعية سبق عرضها في المقالة الأولى. أما الذي يصعب

ضبطه فهو مصطلح التأويل الذي يؤطر الاجراءات التداولية القائمة اساساً على المقام (2) (La situation) وذلك خلافا للدلالة الابن الشرعي للعمليات التركيبية المضبوطة والتي تصاغ في غياب المقام معتمدة في ذلك على السياق (Contexte) النتائج عن تداخل العناصر داخل البنيات اللسانية.

بهذا التمييز ستكون الدراسة الحالية شكلية حتى في مستواها الدلالي، ولن نلجأ الى المعطيات التداولية إلا عندما تستوقفنا أمثلة غامضة في علاقتها بالحقيقة الخارجية أو المستعصية على الحدس وخاصة بالنسبة للذين لم يألفوا هذا النوع من الدراسة.

4.0 : تقدم النظرية التوليدية في نموذجيها 57 ، 65. إمكانية خاصة لتوليد البناء المقلوب من البنية الضمنية (نموذج 57) أو البنية العميقة (نموذج 1965)، في هذا العرض سوف نغفلها نهائيا وذلك للاسباب التي سبق ذكرها في الحلقة الأولى حيث حددنا موقفاً نظريا ومنهجيا من الجهاز المفهومي للنحو التوليدي. وهكذا فإننا نعتبر أن توليد الظواهر اللسانية في مستواها التركيبي لن يكون إلا في مستوى السطح المكون في متوالية من عناصر مادية قابلة للملاحظة والتجريب. وفي هذا ما يكفي من التجاوز للطروحات النظرية التي آعتمدها النحو التوليدي وخاصة في النموذجين الأولين المشار اليهما أعلاه.

ورغم ان النحو التوليدي أصبح بعد (1967) يولي أهمية كبرى للسطح (= : الفرضية المعجمية، نظرية الأثر) فإنه لم يستطع أن يتخلص من التجريد والتعميم واعتماد المثال الواحد مما لا يؤهله للقيام بدراسة شمولية للغة، وهذا ما يفسر عجزه عن تناول القضايا الأساسية في النظام اللغوي مما أضل بعض دعاة تطبيق النحو التوليدي على اللغة العربية فوضعهم موضع المتتبع للتقلبات التي يعرفها هذا النحو دون أن يتمكنوا من التعمق في نظام هذه اللغة واستخراج ظواهره وصفا أو تحليلا. من ذلك فإننا لا نجد في ما يكتبون أي ذكر لهذه الظاهرة وغيرها مما سنتناوله بالدرس والتحليل في هذا وما سنتناوله في العروض اللاحقة إن شاء الله .

---

(2) انظر F. Récanati : 1984 الملفوظات الانجازية

1 ــ تعريف الظاهرة :

1 ــ 1 : نطلق مصطلح القلب على العلاقة التي تربط بنيتين متماثلتين في الدلالة مختلفتين في الشكل التعبيري ثانيتهما تتميز بقلب (inversion) عناصرها (= : الفاعل والمفعول) بالنسبة للاولى. الجملة الاولى ستكون أصلية (La base) والثانية ستكون مشتقة (la phrase dérivée) ، وبينهما علاقة تحويلية تقننها خصائص شكلية مضبوطة ذات طبيعة تركيبية ودلالية. وسنطبق ذلك كله على صنف من الافعال (= : المداخل المعجمية Les entrées lexicales) تحدده الامثلة التالية :

1. أ ــ قتل (زيد + كلام زيد) عمراً
1. ب ــ قُتِل عمرو ب (* زيد + كلام زيد)
2. أ ــ أدهش (زيد + كلام زيد) عمراً
2. ب ــ اندهش عمرو من (زيد + كلام زيد)
3. أ ــ سَرَّ (زيدٌ + كلام زيد) عمراً
3. ب ــ عمرو مسرور ب (* زيد + كلام زيد)

هذه الامثلة تمثل على التوالي ظواهر جزئية مكملة لبعضها داخل ظاهرة القلب :

1. ب : القلب بصيغة **فُعِلَ** وسوف نطلق عليه **البناء المقلوب الصوتي** وصفة **صوتي** جاءته من كون الصيغة الفعلية لا تعرف الا تغيراً صوتيا في مستوى الحركات (= :الصوائت) دون ان تدخل في الاشتقاق اي حرف زائد : **فَعَل ← فُعِلَ.**

2. ب : القلب بالمطاوعة وهو مختلف عن سابقه لكونه يُدخل مجموعة من الحروف المعروفة بحروف المطاوعة الواردة في كتب الصرف العربية.

3. ب : القلب بصيغة اسم المفعول، وسوف نطلق عليه هنا **القلب المفعول.** وبمقارنة هذه البنيات بالبنيات التي صدرت عنها نجدها تتميز بالعمليات الاجبارية التالية :

1 ـــ تبادل او قلب عناصرها : الفعل والفاعل، حيث أن كل واحد منهما يحتل مكان الآخر داخل البنية.

2 ـــ ادماج حرف الجر الملائم بعد عملية القلب.

3 ـــ تغيير مورفولوجي يطرأ على صيغة الفعل العامل في البنية الاصلية دون أن يفقده عمله في البنيات المشتقة، حيث تصبح على التوالي : فُعِلَ، انفعل أو افتعل أو فَعِلَ ثم مفعول أو مُنفعِلٌ...

هذه البنية الأخيرة تختلف عن السابقتين بغياب عنصر الزمن وابقاء الجهة كمؤطر لحركية الجملة في علاقتها بالواقع إذ تحتاج الى عنصر زمني اذا أردنا دلالتها المحددة على الازمنة المتتالية :

'3 ـــ **عمرو مسرور بكلام زيد (الآن + * غدا + * أمس)**

فكل ظرف هنا يحتاج الى عنصر زمني يدمج في الجملة لتُصْبِحَ مقبولة، وهو ما نعبر عنه بالفعل المساعد **كان** :

'3 ـــ **كان عمرو مسروراً بكلام زيد (* الآن + * غداً + أمس)**
'3 ـــ **سيكون عمرو مسروراً بكلام زيد (* الآن + غداً + * أمس)**

وتبقى الجهة الآنية وحدها التي تعبر عنها الصيغة بدون حاجة الى اللجوء الى أي فعل مساعد، لكن هذا لا يعني انه غير موجود في البنية، فنحن نفترض أن البنية النظرية (La source théorique) للجملة ('3) هي التالية :

'3 ـــ *** عمرو كائن مسرورٌ بكلام زيد الآن**

هذه وإن كانت غير مقبولة شكلا فانها مبرمجة في اصلها ذاك ولا يتم قبولها إلا بحذف العنصر الزمني **كائن** والابقاء على مكانه فارغاً إلا من عنصر ϕ الذي يحدد جهوية الجملة في الدلالة على الحال والآن. وكدليل على حضور هذا العنصر في البنية أننا لو وضعنا مكانه **كان** أو **سيكون** فان الجملة ستصبح دالة على زمن مغاير. وهكذا فإن الشكل الملائم لوصف هذه البنية، وإن فقط على المستوى النظري سيكون هو : **$س_1$ كون مفعول حرف $س_0$**

أما البنيتان الأوليتان فإن تطبيق القلب عليهما لايؤدي الى إلغاء الزمن وتعويضه بالجهة، وذلك لأن الصيغة الصرفية المشتقة منهما تحتفظ بجميع الادوات الدالة على

الزمن والشخص والعدد وهي الحروف المعبر عنها بحروف الزيادة في كتب النحو :

2. ج : **يندهش عمرو من هذا** = : الحال.
2. د : **سيندهش عمرو من هذا** = : المستقبل.

1. ج : **يقتل عمرو بكلام زيد** = : الحال.
1. د : **سيقتل عمرو بكلام زيد** = : المستقبل.

في حين أن صيغة المفعول ترفض كل حرف زائد من شأنه أن يدل على الزمن أو أي شيء آخر دون أن يفصل بينهما بالفعل الرابط (Copule) **كان** الذي يدخل على الجمل الاسمية خلافا للفعل المساعد **كان** الذي يدخل على الجمل الفعلية :

4. أ ــ **كان ذهب زيد الى الرباط.**

وهو فعل يتواجد داخل البنية مع الزوائد الملتصقة بالفعل بعده :

4. أ ــ **كان سيذهب زيد الى الرباط.**
5 ــ **كان زيد يكتب الدرس.**

وهذا أمر يمتنع مع صيغة إسم المفعول :

3. ؟ : * **كان عمرو سيمسرورٌ** ...

1 ــ 2 : وقبل الدخول في تفاصيل الظاهرة نقرر الحقائق المنهجية التالية :

أ ــ أن البنيات المشتقة ليست كلها متساوية من حيث الزمن، ويبقى الجانب التركيبي هو المعيار الذي يسمح بدراستها كلها تحت ظاهرة القلب «Le passif»

ب ــ إدماج الفعل الرابط Copule في بنية المقلوب بالمفعول، وهو بذلك يعتبر معادلا لحروف الزيادة الدالة على الزمن والشخص في الجمل التي تحتفظ بالفعل كمقولة زمنية. كما يختلف أيضا عن **كان** (auxiliaire) الذي يدمج في الجمل الفعلية حيث يؤدي إدماجه الى خلق زمن مركب (Complexe) في مقابل زمنه البسيط في البنية الاسمية (3)

ج ــ إن التغيرات المورفولوجية التي طرأت على بنية الكلمات داخل الجمل المشتقة

(3) للاطلاع على هذا الفرق بين النوعين من الزمن انظر M. Gross 1968 syntaxe du verbe

تخضع للتغيرات التركيبية التي أجريت على كل بنية، لا نُفرِّق في ذلك بين التغيرات التصريفية والإعرابية، فهذه الاخيرة تدخل في دراسة البنية كظاهرة مورفولوجية لانها نوع من التلوينات الصوتية المرتبطة ببنية الكلمة في السياق (Contexte) اللساني التركيبي. هذا الرأي المنهجي يقوم على اعتبار المورفولوجيا ذاتها تابعة للتركيب وليس العكس، ومن شأن هذا الرأي أن يجعلنا ننظر الى الجمل المشتقة في مستواها التركيبي ونصنفها بناء على المعطيات الشكلية ذات الطبيعة التركيبية ونجعل ما عداها من التغيرات الاجبارية خاضعا للمستوى المحوري : التركيب. هذا الرأي سمح لنا هنا بوضع بنيات ثلاث تختلف في صيغتها الصرفية اطار ظاهرة القلب التي نرفض منهجيا رؤيتها من زاوية صرفية في جميع مستوياتها. وهذا الطرح المنهجي يختلف عن ذاك الذي دأب عليه النحاة عندما وضعوا لكل صيغة باباً خاصاً، ونرى أن الذي دفعهم الى ذلك هو انطلاقهم من المستوى المرفولوجي في بعده التصريفي لا غير، ومن هنا جاءتنا ابواب متعددة لدراسة ظاهرة واحدة، ومن هذه الظواهر مالم يدرس إلا في باب التصريف و لم تتم العودة اليه في كتب النحو. نحن هنا نقوم بالعكس تماماً، نفترض أن الصيغ الصرفية لا قيمة لها خارج السياق التأليفي للغة، واللغة العربية بشكل أخص لأن التغيرات الصرفية لا تتم بشكل اختياري بل تتم نتيجة ضغوط سياقية لسانية قائمة على معطيات تركيبية صرفية.

د ــ إن الانتقال من بنية المعلوم الى المقلوب يصاحبه تغيير في علاقة العناصر مع بعضها وخاصة في البنائين : المقلوب المطاوع والمقلوب المفعول وتحتفظ العناصر بنفس العلاقة تقريبا في البناء المقلوب الصوتي وهكذا اذا راجعنا الامثلة (1 ب، 2ب و 3 ب)لندرس علاقة الفاعل الجديد (= : نائب الفاعل) في البنيات الثلاثة، نجد ما يلي :

ــ في (2. ب) ينتقل المفعول من علاقته اللا إرادية بالفعل الى علاقة ارادية حيث يصبح هو الذي يعاني من الدهشة، ويمكن ان نطلق عليه الفاعل المعاني (4) لتمييزه عن الفاعل الحقيقي الذي أصبح سبباً يسبقه حرف جر حامل لهذا المعنى (انظر 5) والذي يمكن ان يطلق عليه الفاعل السبب (agent) ، في حين ان المفعول

(4) انظر الشكيري : بنية الفعل الوظيفية. رسالة السلك الثالث . كلية الآداب الرباط.

في البنية الأصل (2. أ) اصبح فاعلا في البنية المشتقة وبذلك فهو يحمل نفس العلامات الشكلية التي تحدد أي فاعل في اللغة العربية.

اما في (3. ب) فان الفاعل الجديد في البنية المشتقة لم يكتسب أية علامة جديدة يختلف بها عن وضعيته في البنيةالاصل (3. ب)، ونفس الشيء يقال عن الفاعل الحقيقي الذي أصبح فاعل سبب في البنية المشتقة. هذه الوضعية العلائقية ستتغير عندما يتعلق الأمر ببنية مشتقة من المقلوب المطاوع (انظر بعده 3)؛ مثل :

6. أ ــ اندهش عمرو من كلام زيد.

6. ب ــ عمرو مندهش من كلام زيدٍ.

حيث يبقى الفاعل (عمرو) في هذه الاخيرة إراديا كما كان في أصلها الاشتقاقي (6. أ). علماً بأن هذه البنية لا تختلف تركيبيا عن (3. ب) إلاَّ في الصيغة الصرفية العاملة في البنية كلها : مفعول أو منفَعِل أو فَعِلٌ أو فَعيلٌ ...الخ (انظر 2.2.).

وبالمقارنة بين (3. ب) و (6.ب) يتضح ما يلي : أن الفاعل (5) يختلف من بنية الى أخرى، فهو غير ارادي في الأولى لأن هذه الاخيرة مشتقة من بنية المقلوب الصوتي أي (1. ب)وبينهما علاقة إطناب غير مباشرة تتلخص في الحفاظ على نفس الدلالة بنفس العناصر. عمرو في هذه البنية ما زال تحت تأثير الحالة النفسية التي خلقها كلام زيد في (1. ب) فهو بذلك مفعول دلاليا في حين ان كلام زيد يظل هو الفاعل لانه مثير للحالة في عمرو، و لم تستطع التغيرات المورفولوجية (= : الاعرابية) خلق علاقة جديدة، وذلك فيما نظن ناتج عن حضور حركة الضم التي تضاف الى الضمائر في اللغة العربية (انظر بعده 2.2).

أما بالنسبة لـ (6. ب)فان العلاقة الاشتقاقية بينها وبين (2.ب) تتأكد هي الأخرى بالعلاقة الارادية لدى الفاعل وبحضور حروف المطاوعة في بنية الصيغة المشتقة، فالفاعل الذي اصبح يحتل رتبة المبتدإ لم تمكنه هذه الوضعية من التفريط في طبيعته الارادية.

رغم هذا الفرق بين البنيتين المعبر عنه بالعلاقة بين الفاعل والصيغة الفعلية المشتقة، فإنهما تدخلان معاً في ظاهرة البناء للمقلوب بالمفعول، ولن يرد هذا الرأي

(5) نقصد بالفاعل الاسم المرفوع في هذه البنية وهو المعبر عنه بنائب الفاعل في كتب النحو العربي.

باختلاف الصيغ الصرفية أو بتواجد حروف الجر المختلفة داخل كل بنية. فهذه الاختلافات كلها مجرد تطبيقات جزئية فرضتها الظاهرة التي تتحقق باشكال مختلفة، وسنعود الى تحديد مصادر الاشتقاق في إحدى فقرات هذا العرض (انظر بعده).

1 ـ 3 : البناء للمجهول :

1 ـ 3. 0 : تعود بعض الدراسين (6) ترجمة مصطلح (Passif) بالبناء للمجهول، ونرى أن ذلك غير جائز نظراً للبعد الكبير على المستوى التركيبي بين الظاهرتين. ولرفع هذا الغموض نتعرض للتفرقة بين البناء للمجهول كما ورد في كتب النحو العربي وَبين ظاهرة القلب كما نَتَصَوَّرُهَا هنا.

1 ـ 3. 1 : لقد درس النحاة هذه الظاهرة من زاويتين : صرفية وتركيبية، في حين أن المصطلح «مجهول» يحمل شحنة دلالية قد تكون بعيدة عن الطريقة الشكلية التي يتم بها توليد هذه الخصيصة ذات الانتشار الواسع في نظام اللغة العربية، ولنقارن بين المثالين :

7 ـ ضُرِبَ عَلِيّ
8 ـ ضرب شخص ما علياً

ان صاحب الحدث (الفاعل) غير معروف في البنيتين وإن اختلفت الصيغة الصرفية للفعل العامل من بنية الى أخرى. فالبنيتان معاً يمكن وصفهما بالمجهول. يبقى هذا الغموض مسيطرا على مفهوم البناء للمجهول حتى لو تم الربط بين المستوى الدلالي (= : مجهول) وبعض عناصر المستوى الشكلي، من ذلك مثلا أن النحاة يركزون على أن هذا البناء لا يولد الا من بنية متعدية، الامر الذي لا نرى له مبررا بالنسبة للبنيتين التاليتين :

9. ب : جيء بزيد
علما بأن البنية الاصلية لـ (9. ب) لا تقبل الحاق **زيد** بأي حرف من حروف الجر العربية .

---

(6) ر. بلاشير : نحو العربية الكلاسيكية انظر قائمة المراجع الأجنبية.

.9 أ : ؟ * **جاء الرجل بزيد**

وهي بنية نتردد كثيرا في قبولها اللهم اذا لجأنا الى المحيط التداولي وهذا أمر لا يقبله نحو السياق الحر «grammaire à contexte libre»

وكما ان البناء للمجهول يطبق على بنيات لازمة نراه يطبق ايضاً على بنيات سبق أن طُبّق عليها أحد اشكال بناء القلب، من ذلك مثلا بنية المطاوع المقلوب التي يمثلها (2. ب) اعلاه والتي نعيد كتابتها هنا كأصل لاشتقاق المجهول :

10 ـــ أ : [المطاوع المقلوب] : **اندهش عمرو من كلام زيد**

10 ـــ ب : [المجهول] : **انْدُهِشَ من كلام زيد**

وهو كما نرى اشتقاق من بناء غير متعد في صيغته التي اعتبرناها اصلا للبناء للمجهول.

هذا وغيره كثير يؤكد الفرق البيّن بين ظاهرتين يجب الاّ نخطىء في وصفهما ونحن نحلل نظام اللغة العربية.

إن تحديد البناء المتعدي المباشر كاصل لاشتقاق البناء المجهول في كتب النحو غير سليم، ومن هنا كان الاضطراب في تقديم المعطيات اللسانية التي تنقصها البراهين اللسانية والتي من شأنها أن تجعله بناء مطرداً وشمولياً، ونعتقد أن الحل الوحيد الذي سيمكننا من الخروج بنتيجة علمية في هذا الباب هو الاحتكام الى الاصناف اللغوية بالمعنى الذي حددناه في المقالة الاولى.

1.3.1 : رغم أن ظاهرة البناء للمجهول لا تدخل في هذا العرض بشكل اساسي فاننا مضطرون لتحليلها بهدف تمييزها عن البناء المقلوب بالشكل الذي طرحناه اعلاه. وهذا شرح للآلية التي يقوم عليها هذا البناء كما وردت في كتب النحاة :

1) ـــ تغيير فَعَلَ الى فُعِلَ.

2) ـــ اقامة المفعول مقام الفاعل.

3) ـــ حذف الفاعل من الجملة.

وهذه عمليات ثلاث تتكامل فيما بينها لتعطي ظاهرة تركيبية أُطْلِقَ عليها البناء للمجهول، وقد عُبِّرعنها بالتعبير الذي يمكن أن يعبر عنه بمصطلح (Transformation) ، في حين ان اقامة المفعول مقام الفاعل يمكن أن يعبر عنه

بمصطلح Substitution أو permutation أما الحذف فيعبر عنه بمصطلح (effacement) . وهذا ما يبرر اطلاق ابن يعيش على هذه السيرورة التركيبية : **بناء ما لم يسم فاعله**. ويفيض في شرح الاسباب والنتائج التي قد لا تفيدنا كثيراً في هذا المقام (7).

وإذا عدنا الآن الى هذه العمليات الثلاث لنحللها على ضوء أحد المناهج اللسانية، فاننا نرى انها تتكامل اجباريا، إن حذف الفاعل وإقامة المفعول مقامه لا يمكن أن يحدث بدون أن يجري تغيير اجباري على صيغة الفعل، فالتغيير الصرفي وحده لا يمكن أن يفسر حدوث أية ظاهرة، ومن هنا كان ناتجا عن التغيرات الدلالية التي تطرأ على البنية، مثلا :

10 ــ أ : ضَرَبَ زيد عمْراً.

10 ــ أ : [مجهول] : ضُرِبَ عَمْرو

لكن :

10 ــ ج : * ضَرَبَ عمرو

إن امتناع هذه الاخيرة ناتج عن عدم انهاء تطبيق جميع اطراف المعادلة التركيبية اي عدم تغيير الصيغة من فَعَلَ الى فُعِلَ.

ولهذا التغيير الصرفي سبب تركيبي وجيه نلخصه فيما يلي :

إن نقل الصيغة من فَعل إلى فُعل المضمومة الفاء إجباراً في كل الصيغ الصرفية الفعلية العاملة في هذا البناء ــ يفسره رياضيا غياب الفاعل عن البنية، ذلك لان الضمة في فاء الفعل تعتبر أثرا (une trace) للفعل المحذوف من البنية (8)، إذ لا يمكن لاية صيغة فعلية في اللغة العربية ان تكون مضمومة الفاء دون ان تكون عاملة في **البناء للمجهول** أو المعبر عنه ببناء ما لم يسم فاعله، ومن هنا امتنعت الامثلة التالية :

11. أ ــ * أُكِلَ زَيْدٌ التُّفاحة

11. ب ــ * أُكِلَتِ التُّفاحَةُ حرف زيدٍ.

فالاول ممتنع لان التطبيق الصرفي بدأ قبل إجراء عملية تبادل العنصرين في

(7) انظر ابن يعيش ج 7 . ص. 69

(8) نفسه . ص. 71

مكانتهما، وامتنع الثاني لابراز الفاعل في البنية مع حضور ما ينوب عنه اي حركة الضم الواقعة في فاء الكلمة، ويفهم من هذا الاخير أن هذه الحركة ليست بسيطة وخالية من الدلالة، إذ يظهر انها نتيجة عملية تضمير (pronominalisation) يُخْتَزَلُ فيها الفاعل الحقيقي (= : الدلالي) الى حركة يكون حضورها إجبارياً عند تطبيق هذا البناء.

اذا صح هذا التحليل، فان صيغة الفعل المبني للمجهول ستكون صيغة مركبة Complexe ، يتداخل فيها الحدث وصاحب الحدث (= : الاسم الموفوع اي الفاعل)، وهذا يعني أن الفاعل لم يحذف وانما أُضمر (pronominaliser) واُخْتُزِلَ الى ضمة تقع على أول حرف في صيغة الفعل المحول الى ما لم يسم فاعله، وهذا الحضور الإسمي في البناء هو الذي منع ظهور الفاعل مرة اخرى بواسطة حرف (11. ب) كما هو الشأن في البناء للمقلوب. ولفهم هذه الآلية نقترح صياغتها على الشكل التالي :

[المعلوم] = : **ف** $س_0$ $سَ_1$

[المجهول] = : ($ض_0$ **فُ**) $سُ_1$

$ض_0$ = : ضمير الفاعل

$س_0$ = : الفاعل

$س_1$ = : المفعول

$سُ_1$ = : نائب الفاعل

واذا صح هذا أيضا فان الاسم الحقيقي لهذه العملية التركيبية سيكون **التضمير** وهي عملية تحتاج الى دراسة مطولة للبرهنة على القيمة التضميرية للضمة في بداية الصيغة الفعلية (9) وهي عملية تركيبية / تحويلية تختلف عن عملية البناء المقلوب الذي تكون حركة الضم فيه مجرد **حرف** لا دلالة تضميرية له، وذلك لانه يسمح بإبراز الفاعل الحقيقي في نفس البنية (انظر بعده : 2. 1 و 2. 2).

تنبني على هذا التحليل المعطيات التالية :

1) ــ ان الفاعل لا يحذف من هذا البناء بل يتم اضماره، وعلى هذا فلا معنى لنعته بالبناء للمجهول، ومن هنا سقطت التفسيرات التي يعطيها النحاة لغياب هذا

(9) الحناش محمد Syntaxe et métaphore

العنصر : للجهل به، أو لعدم العلم به، أو لاجلائه ... الخ. لأنه أُضمِرَ بشكل عادي كما يحدث ذلك في بنيات لسانية متعددة.

2) ــ لما كانت الحركة دالة على الفاعل اي ضميراً له، فإن العلاقة بين الجملتين : المبنية للمعلوم والمبنية «للمجهول» ستكون علاقة إطنــاب (Rapport de paraphrase) وهي التي تؤطر جميع انواع العلاقات التحويلية بين البنيات اللسانية، وهنا نرى انه يؤطر علاقة التضمير التي نعتبرها علاقة تحويلية مطردة في اللغة العربية.

3) ــ إن تواجد ضمير الفاعل في البنية في شكل حركة ضم «فُعِلَ» يؤدي حتما الى اخراج الفاعل الصريح، لأن ذكره ثانية في البنية سَيُفَسَّرُ على أنه عملية حشو غير مقبولة في اللغة العربية، ولنا أمثلة كثيرة على ذلك :

12. أ : **قَرَأ زيد الدرس**

12. ب : [تضمير الدرس] = : **قرأه زيد** (E + * **الدرس**)

فالجملة (12 ــ ب) لا تستقيم إلا اذا حذف احد العنصرين، إما ان يحذف الضمير، وإما ان يحذف الاسم القابل للتضمير (= : الدرس) . نفس الشيء يحدث مع البناء «المجهول»، إما ان تحذف حركة الضم فيبقى الفاعل بارزاً، وإما ان يحذف الفاعل فتثبت حركة الضم (= : ضمير الفاعل).

4) ــ هذا التحليل يضيف ضميراً جديداً الى ضمائر اللغة العربية، وسنتعرف بعد قليل على عدد آخر من الضمائر لم تذكرها كتب النحو.

5) ــ تختلف حركة الضم في فُعِلَ في البناء للمجهول، عن حركة الضم في فُعِلَ العاملة في البناء المقلوب الذي سوف نشرع في مناقشته بعد قليل.

6) ــ إن التضمير بهذا الشكل سيكون خاصاً بالبنيات الحقيقية اي الدالة افعالها على حدث حقيقي (Les verbes d'action) خلافاً للبنيات المجازية التي سنرى أن تطبيق القواعد اعلاه سوف يؤدي الى عملية قلب بين العناصر (= : الفاعل والمفعول) دون أن يمتنع ظهور الفاعل مع وجود الضمة في فُعِلَ. وهي ظاهرة تركيبيــة خــاصة بالافعــال الدالــة على إحساس او شعــور «les verbes psychologiques» والتي تتميز بتوزيعات محددة بين عناصرها تختلف بها عن

البنيات الحدثية التي تؤطّر عادة بالتوزيع الارادي بين الفعل والفاعل خلافا للاستعمال المجازي الذي غالبا ما يؤطره التوزيع اللاإرادي بين الفعل والفاعل. مثلا :

13. أ ــ **أقلق كلام عمر زيداً**

لا يمكن وسم الكلام هنا بالقدرة على إحداث الإقلاق في زيد ومن ثم كان عنصراً غير فاعل من المنظور الدلالي فيبقى بذلك مجرد عنصر شكلي تفرضه الآلة اللسانية كمعوِّضٍ استعاري لعنصر حقيقي غير مذكور في البنية، ونظراً لخصيصته اللاارادية تلك، فإن غيابه عن البنية لن يؤدي الى «المجهول» وذلك نظراً لغياب الفاعل الحقيقي في البنية أعلاه. ونظرا أيضا لخصيصته الاستعارية التي تجعل من البنية استعمالاً مجازياً فإن غيابه عن الجملة بعد عملية القلب قد يؤدي الى غموض البنية، ومن هنا كان إبرازه ضروريا للحفاظ على العملية الاستعارية في البناء المشتق :

13. ب : **أُقلق زيد بكلام عمر** (10).

وهذا تركيب سنعود الى مناقشته في هذا العرض.

1 ــ 4 : سنقتصر في هذا العرض على تطبيق ظاهرة القلب على صنف من الأفعال تحدده الخصائص التوزيعية التالية :

ــ الفعل ينقل إحساساً انسانياً، سواء كان قابلاً للتعبير عنه بالملامح ام لا، ومن هذا الصنف نذكر الافعال التالية : أقلق، أزعج، أدهش، قتل، أكل، ...الخ (انظر الجدول اسفله). وهي أفعال تقبل الاستعمال المجازي بالاضافة الى دلالتها السيكولوجية .

ــ بعض الافعال لا تدل على إحساس إنساني إلاَّ بعد أن تخضع لنوع خاص من التوزيع، بدونه ستكون أفعالاً دالة على حدث مثلاً :.

14. أ ــ **قتلت المشاكل عمراً**

هذه البنية لا يمكن وضعها في صنف الافعال الدالة على حدث، وذلك ناتج

(10) ان القارىء مدعو هنا لئلا يحكم على البنية إلا بعد أن يعرف جميع تفاصيل التحليل الواردة في هذا العرض.

عن وجود علاقة لا إرادية بين الفعل والفاعل، هذه العلاقة هي التي تجعله يختلف عن فعل آخر له نفس المكونات الصوتية :

15. أ ــ **قتل زيد عمراً المُوسَى**

إن «**زيد**» هنا فاعل ارادي يجعل البنية كلها حقيقية أو حدثية خلافاً للفاعل في (14. أ) المتميز بعلاقته اللا إرادية، وهذه الاخيرة انتجت مدخلا معجميا مغايراً لما هو معبر عنه في (15. أ)

إن الفاعل اللا إرادي في (14. أ) يوجد في علاقة توزيع تكاملي (Distribution Complémentaire) مع المصدر المؤول، فالاسمان يتبادلان نفس المكان (= : الرفع) في نفس البنية :

14. ب ــ **(أن تفعل هذا + المشاكل) قتلت عمراً**

وهذا مالا يمكن القيام به مع المدخل المعجمي الدال على الحدث في (15. أ)

15. ب ــ * **(أن تفعل هذا + زيد) قتل عمراً بالموسي.**

يكفي هذا لنقول بأن العربية تحتوي على أكثر من مدخل معجمي أصله (ق ت ل) وان المعيار في هذه التفرقة هو تكامل العمليات التوزيعية والتحويلية التي يَعْتَمِد عليها النحو التأليفي في دراسة البنيات اللسانية والتي تحدها مجموعة من القوانين اللسانية ذات الانتاجية العالية في الاطار النظري التأليفي العام.

اما المفعول به للبنيات التي ندرسها هنا فهو دائماً اسم حي / إنسان قادر على التاثر بالحالة النفسية التي يخلقها الفاعل، فهذا الاخير لا يحدث الفعل بل يثيره في نفسية المفعول.

ويلخص الشكل التالي الاطار التوزيعي / التحويلي لهذا الصنف (la classe) من الافعال في اللغة العربية.

16 ــ **ف س$_0$ (ــ مقيد) س$_1$ (+ انسان)**

وهناك بنيات شعورية أخرى تتميز بنوع آخر من التوزيع لم نرد الاشارة اليها هنا، وهي مدروسة في (الحناش 85) من ذلك مثلاً : أحب، وَدَّ، كَرِه ...الخ، وهي افعال تعمل في بنيات تدل على حكم القيمة (Jujement de valeur) ، وهي

تختلف عن الافعال السابقة التي تدل على شعور دون ان يكون هذا الاخير دالاً على حكم معياري يحمله الفرد نحو الآخرين.

إن علاقة الفعل بالفاعل في البنية (16) غالبا ما تكون صورة بلاغية بيانية تؤطرها خصيصة الاستعارة في اللغة العربية، ومن هنا كان تحليل هذه البنيات جزءاً من دراسة البيان العربي، ومن هنا ايضاً كانت الظاهرة التركيبية المدروسة مرتبطة اساساً بالفهم المنهجي القائم اساساً على دراسة الاصناف التركيبية معطيا بذلك لكل بنية ابعادها التوزيعية والتحويلية في نفس الآن، والظاهرة التي ندرسها هنا والتي قد لا تطبق إلا على هذا الصنف نموذج واقعي على فعالية هذا المنهج .

2 ــ أنواع القلب في اللغة العربية

2ــ0 ــ لقد اتضح الآن بأن مصطلح القلب في اللغة العربية يختلف عما كان يعرف في كتب النحو بالبناء للمفعول أو البناء «للمجهول» كما اتضح أن هذا البناء الاخير لا يَعْدُو ان يكون عملية تضمير بسيطة. إن القلب عملية تركيبية من خصائصها قلب أو تبادل العناصر داخل البنية مع إحداث تغيرات مورفولوجية محددة تمس كل عناصر البنية مع ادماج حرف من حروف الجر يخضع لاختيار الصيغة الفعلية، مع الاحتفاظ بالمعنى الأصلي المعبر عنه في البنية الأصل (la source). وفيما يلي تحليل مركز لأنواع القلب في اللغة العربية.

2 ــ 1 ــ القلب الصوتي : (passif - phonique)

هذا النوع من القلب لا يطبق الا على البنيات التي يكون فاعلها غير ارادي، ومعروف أن هذا النوع من البنيات اللسانية يؤدي غالبا الى استعمال مجازي في اللغة (= : اية لغة) وعند توفر علاقة غير هذه فإن التحويل الانسب هو الذي وصفناه وحللناه سابقاً واطلقنا عليه بناء التضمير المركب (La pronominalisation Complexe) . إن البناء المقلوب عملية تحويلية تطبق على البنيات مثل :

17 ــ أ : جرح زيد عمراً

وهي بنية غامضة، ذلك لانها نتاج تداخل لفظي وتوزيعي لاكثر من بنية لسانية واكثر من مدخل معجمي واحد : هناك الجرح العادي الحقيقي، والجرح المجازي، ولكل من الاستعمالين مدخله المعجمي الخاص من نفس المادة، وهما متداخلان

معا في هذه البنية. يمكن الفصل بينهما على الشكل التالي :

17 ــ ب : جرح زيد عمراً بالموسى

17 ــ ج : جرح كلام زيد عمراً

وقد نشأ عن هذا اختلاف في العلاقة بين الفعل والفاعل في كل بنية على حدة. فهي ارادية في (17 ــ ب) وغير ارادية في (17 ــ ج)، وهذا الاختلاف يؤدي الى اختلاف في المداخل المعجمية وبذلك يمكن القول بألا وجود لاية علاقة اشتقاقية بين البنيتين : (17 ــ ب) و (17 ــ ج). وهذا يعني ان لكل فعل فيهما اطاره التركيبي الخاص يبعده عن الفعل الآخر، وهذا الاختلاف يسمح لنا بأن نقوم بالتصنيف التالي : **جرح 1** و **جرح 2** وربما وجدت هناك مداخل اخرى مكونة من مادة (ج ر ح) في المعجم.

اذا كان الامر على ما هو عليه من التعقيد فان هذا لايسمح لنا بدراسة الجملة (17 ــ أ) في إطار تركيبي / تحويلي موحد، ولنتصور اننا سنبنيها للمجهول فان هذا يلغي نهائياً الفرق الحاصل بين البناءين المتداخلين والمعبر عنه بالجملتين : (17 : ب ≠ ج). مثلاً :

17 ــ د [البناء «للمجهول»] = : **جرح عمرو**، = : حقيقي ام مجازي؟

ان تحويل البنية (17 ــ أ) الى البناء «للمجهول» لا يمكننا من التفرقة بين مدخليها المعجميين وبالتالي تستحيل التفرقة بين الاستعمال الحقيقي والاستعمال المجازي المتداخلين فيها. ذلك لأن البنية (17 ــ د) لا ترفع الغموض الموجود في (17 ــ أ) والسبب في ذلك هو فقدانها العنصر الاساسي الذي تتمحور عليه التفرقة بين الاستعمالين : الحقيقي والمجازي فما هو الحل إذن ؟ خاصة ونحن بصدد القيام بدراسة تركيبية شكلية للبنيات اللسانية.

لتجاوز هذا الاشكال التركيبي الدلالي فان الحاجة ملحة لإبراز الفاعل الحقيقي داخل البنية مجروراً بأحد حروف الجر المناسبة، بشرط ألا يكون هذا الحرف مشتقا من البنية الأصلية كما سنرى. وبذلك سنتمكن من اقامة التفرقة بين الاستعمالين دون الإخلال بالاسلوب العربي السليم (11) مثلاً :

(11) نقصد بهذا الاسلوب العربي المستعمل حاليا في جميع المؤلفات المكتوبة باللغة العربية وكذا اسلوب وسائل الاعلام المرئية والمسموعة.

18. أ ـــ **قُتِلَ عمرو** = : تعبير حقيقي.
18. ب ـــ **قُتِلَ عمرو بكلام زيد** = : تعبير مجازي.

نعتبر أن ابراز الفاعل بحرف الجر (18. ب) هو الوسيلة الوحيدة التي تمكننا من التمييز بين التعبيرين في المستوى التركيبي. ونحن نلجأ باستمرار الى انتاج هذا النوع من الجمل في كلامنا بالعربية بل وفي كتابتنا بها (12) دون أن نعني بأننا نلجأ اليها لنحصر الاستعمال المجازي في اللغة وتمييزه عن الاستعمال الحقيقي، دون ان نعني أيضا بأن ذلك لا يمكن ان يتم إلا في بنية محدودة الخصائص التوزيعية وهي تلك التي ندرسها هنا (4.1)، وأنه لا يتوفر بنفس الطريقة في بنيات اخرى تختلف عنها توزيعيا وبالتالي تختلف عنها في المستوى التحويلي.

ينتج عن هذا التقسيم التصنيفي القائم على معطيات توزيعية وتحويلية ما يلي : ان النحاة درسوا البنيات اللسانية ذات الخصائص التركيبية(= : التوزيعية والتحويلية) للاستعمال الحقيقي، وهم مع ذلك لم يرصدوا الظاهرة في المعجم العربي بأكمله، بل اكتفوا بالتطبيق على أمثلة محدودة ومكررة نجدها هي نفسها في جميع المصادر القديمة تقريبا، مثل : **ضرب زيد عمراً**، دون ان يكلفوا أنفسهم عناء التفرقة بين الاصناف الممكن توليدها من هذا الجذر المعجمي : (ض ر ب) :

19 ـــ **ضرب زيد عمراً.**
20 ـــ **ضرب زيد آمال عمر.**
21 ـــ **ضرب زيد موعداً**
22 ـــ **ضرب الامير السكة.**
ن ـــ ... الخ

وهي مداخل معجمية لا يمكن حصرها في مثالٍ واحد أو في صنف تركيبي واحد، اعتماداً على المعطى المعجمي الذي يؤطره الجذر (ضرب). أما الاستعمال الآخر أي الاستعمال المجازي فنعتقد أنه جزء من المشروع اللساني / التركيب ـــ دلالي الذي بدأه الجرجاني في نظرية النظم والذي لم يتمكن الذين جاءوا بعده من اتمامه، ولست أدري كيف يُفسَّرُ غياب الاهتمام بهذه الظاهرة التركيبية الهامة

(12) يكفي ان نتصفح جريدة يومية لنجد مثل هذه التعابير.

في كتب التراث العربي (13).

2. 1. 1 ــ وإذا عدنا الآن لوصف الخصيصة التركيبية : (= : المقلوب الصوتي)، فاننا نلاحظ ما يلي : تبادل العنصرين الاسميين المكانة التركيبية داخل البنية (= : المفعول اصبح نائب فاعل، والفاعل تحول الى مركب حرفي) ولمجرد ظهور الفاعل في هذا الشكل تُنفى عن البنية صفة المجهول ذلك لاننا لم نفقد المعنى المعبر عنه في البنية الأصلية (La base) وذلك لأن (1.أ) و (1.ب) ترتبطان بعلاقة الإطناب المؤدية إلى البناء المقلوب الصوتي. أما دخول حرف الجر قبل الفاعل الدلالي في البنية المشتقة (1.ب) فإنه يعبر عن معنى السببية (la cause) ومن ثم كان مشتقاً بعملية تحويلية قائمة على حساب (Calcul) تركيبي مضبوط، وهذا يمنع عنه صفة الأصالة في البنية التي عنها صَدَرَ الاشتقاق، كأن يكون مثلاً مدمجاً لعنصر إضافي في الجملة يعبر عنه بالمفعول الثاني المجرور، فلا يقال مثلا :

1 ــ هـ * قَتَلَ عليٌّ عمراً بكلام زيد.

وهي جملة مقبولة مهما كانت الظروف المحيطة بالواقع التداولي (La situation pragmatique) ومهما تعددت مراتب التأويل (l'interprétation) وستبقى غير مقبولة حتى بمقارنتها مع بنية أخرى لها نفس الشكل الظاهري :

(23. ب) ــ قتل زيد عمراً بسكوته.

وذلك لان الطبيعة التركيبية للبناء هنا تختلف عنها في (1. هـ)، فهي هنا ناتجة عن عملية تحويلية أخرى نطلق عليها (Restructuration) ، وأصلها هو (14).

23. أ ــ قتل سكوت زيد عمراً

نفس البنية أعلاه (1. هـ) تظل غير مقبولة بالنسبة للبنية التالية :

---

(13) بعض هذه الاساليب دُرِسَ فِي بَاب علم المعاني من زاوية تداولية تهتم باستخراج الدلالات الممكنة بعد خلق المقام المناسب لكل واحد. وواضح أننا نهتم هنا بما هو نحوي صرف ومقارنته بما هو تركيبي صرف، بعيداً عن المحيط الذي تنتج فيه الملفوظات : (Les énoncés)

(14) للتوسع في فهم هذه الظاهرة، انظر الحناش محمد L. A. D. L. 1985 الباب الخامس

24. أ ــ **قتل زيد عمراً بالحجارة**

وهي باء أصلية إذ يصعب ارجاع المركب الحرفي فيها الى وضعية المركب الاسمي الفاعل :

24. ب ــ ؟ * **قتلت حجارة زيد عمراً.**

يُفَسِّر عدم المقبولية التامة هنا كون الباء فيها للواسطة (instrument) وهذا يدل على أنها مدمجة لمفعول ثان في البنية أعلاه (24. أ)، ولكي نفرق بين نوعي الباء في المثالين أعلاه (23. ب) و (24. أ)، فإننا نلجأ الى إبراز الاطناب داخل كل بنية بما يناسبه.

24. ج ــ **قتل زيد عمراً بواسطة الحجارة.**

لكن 23. ج * **قتل زيد عمراً بواسطة سكوته.**

نفس الاطناب يمتنع إذا أردنا تطبيقه على البنية المقلوبة (1. ب)، حيث لا يقال :

1 ــ و ــ **قتل عمرو بواسطة كلام زيد.**

في حين أننا نستطيع إطنابها بمفهوم السببية.

1 ــ ز ــ **قتل عمرو بسبب كلام زيد.**

وهذا يدل على أن الباء في البناء المقلوب تعبر عن مفهوم السببية وليس عن الواسطة، وبذلك كانت ناتجة عن العملية التحويلية التي نحن بصدد تحليلها هنا. هذان معياران يسمحان بحصر ظاهرة القلب وتمييزها عن غيرها من البنيات التي يظهر فيها حرف الباء كملحق لمفعول ثانٍ. إن الباء الواسطة تبقى بعد بناء الفعل للمجهول :

24. د ــ قُتِل عمرو بالحجارة.

والعكس صحيح بالنسبة لباء السببية التي تختفي حتما عند بناء البنية للمعلوم (انظر المثال :(1. هـ اعلاه)

ان الباء الواسطة تدمج مفعولا ثانياً في البنية الاصلية، في حين ان الباء السببية

تدمج الفاعل الحقيقي في البناء المقلوب.

نخلص من هذا ببعض الملاحظات الاساسية :

أ ــ ان الباء الدالة على السبب لا تنحصر في هذا البناء، وسوف نرى بعد قليل انها تدمج نفس الفاعل في البناءين المقلوبين المطاوع والمفعول (انظر 2 . 2 و 2 . 3). لكننا نشك في وجودها خارج البناء المقلوب على الرغم من اننا لم نقم بعد بكل التحريات في المعجم العربي.

ب ــ هناك حرف آخر يتبادل نفس المكانة مع الباء وله نفس الدلالة ونفس الاشتقاق، ونقصد به حرف الجر **من** الذي نمثل له بما يلي :

25. أ ــ **آذى زيد عمراً.**

25. ب ــ [مقلوب صوتي] **أُذِيَ عمرو من زيد.**

ولأن هذا الحرف غير ممكن الظهور في البنية الأصلية للاشتقاق فاننا نعتبره أداة ادماج الفاعل الحقيقي في بنية المقلوب بدون جدال. يؤكد هذا ما يلي :

25. ج ــ * **آذى زيد عمراً من س2**

وبذلك ثبت دوره الاشتقاقي / الإطنابي في هذا البناء.

ج ــ قد يكون الفاعل مصدراً مؤولا وعند الانتقال من المعلوم الى المقلوب فان حرف الجر يصبح اختياريا، حيث يمكن إدماج هذا النوع من الفاعل بدون أداة.

26. أ ــ **أن تفعل هذا يزعج عمراً**

26. ب ــ [مقلوب صوتي] = : **يزعج عمرو (ب + من** + E) **ان تفعل هذا.**

ولهذا الحذف عدة أسباب شرحناها في (الحناش 1985. الفصل : 2)

د ــ هناك بعض التعابير الخاصة تستعملها وسائل الاعلام باستمرار، من ذلك مثلا :

27 ــ **استُقْبِلَ السيد فلان من طرف السيد فلان .**

وهو تعبير شائع يهدف الى رفع سمة المجهولية عن الكلام الاخباري، لكنه لا

يدخل مع ذلك في صنف الافعال الذي نُحلله هنا، وذلك لأنه يكاد يكون استعمالا مسكوكاً في اللغة العربية يتجاوز كل المعطيات التحويلية، وهو استعمال خاص بالبنيات الحقيقية دون المجازية، شرطه ان يكون الفاعل إنساناً في علاقة إرادية مباشرة مع الفعل، وهو يختفي عندما يتعلق الامر بالاستعمال المجازي الذي ناقشناه أعلاه.

هـ ــ تختلف ضمة **فُعِلَ** في البناء المقلوب عنها في البناء المجهول أو بناء التضمير فهي، في هذا الاخير ذات دلالة على الاسم المحذوف (= : الفاعل) ومن هنا اكتسبت قيمة الضمير رغم أنها مجرد حركة، وقد لمسنا هذا من الحقل الدلالي الذي تنخرط فيه الصيغة بعد تحويلها الى البناء المقلوب، فهي تدل على الحدث وصاحب الحدث. أما الضمة في البناء المقلوب فتصبح مجرد حركة شكلية ناتجة عن تطبيق خصيصة القلب على البنية المعلومة، فهي لا تعوض صاحب الحدث لانه غائب أصلاً في البنية الأصلية، والذي لا ينوب فيها عنه اسم لا ارادي تربطه بالمعوض الاصلي علاقة استعارة، ونظراً للاإرادية هذا الاسم ونظراً لطابعه التمييزي (distinctif) فإنه يصبح ضروري الحضور في البنية المقلوبة ليؤكد استمرارية الاستعمال المجازي في البنية وبدونه تصبح هذه الاخيرة غامضة كما رأينا. نخلص من هذا بالشكلين التاليين :

28 ــ (ض$_0$ **ف**) **سُ$_1$** ، ض$_0$ = : ضمة **فُعِلَ** = : بناء تضمير.

29 ــ (ϕ **فُ**) **سُ$_1$ حرف س$_0$** ، ϕ = : ضمة **فُعِلَ** = : بناء مقلوب.

فالضمة في هذا الاخير تصبح فاقدة لقيمتها الاسمية عند ظهور الفاعل في البنية المقلوبة، خلافاً للاولى التي تعوض (س$_0$)المحذوف اجبارياً.

2.1.2 ــ هذه الملاحظات تؤكد وجود خصيصة البناء المقلوب الصوتي في اللغة العربية وتؤكد ارتباطها بالاستعمال المجازي القائم على التوزيع اللاإرادي بين الفعل وفاعله. وهو يختلف عن البناء للمجهول الذي رأينا انه لا يعدو أن يكون عملية تضمير عادية.

إن التحليل الذي قدمناه هنا يعتمد على مجموعة من البراهين الشكلية التي تؤكد اطراديته في الصنف الخاص من الافعال، الذي درسناه، وستظل هذه الدراسة مجرد

إعلان عن بداية بحث طويل يشمل كل الاصناف اللغوية في المعجم العربي. لكن قصر هذا البحث واقتصاره على صنف واحد من الافعال لا يطعن في النتائج التي توصل اليها، فهو على الاقل وضع حدوداً للظاهرة وأعطاها بعدها التركيبي والدلالي في إطار نظري واضح وإطار منهجي أوضح.

ولكي تتضح الرؤية فاننا نقترح على القارىء ان يقوم بقراءة متأنية للجدول P P R F الملحق بهذا العرض.

يتبع

البنية المقطعية العربية

ذ. عبد العزيز حليلي

2 ــ 1 يجمع كل من اطلعنا على دراساتهم، (1) ممن تناولوا موضوع المقطع في العربية الفصحى وفي دوارجها، على اعتبار المصوت عنصراً أساسياً ومركزياً في تكوين المقطع في هذه اللغة، لا يستقيم بدونه و لا يشاركه في هذا الاختصاص أي صامت أو حرف لين كما هو الحال في بعض اللغات الطبيعية. (2) وهو مذهب لا جدال فيه. وعليه، فعدد المقاطع في الجملة العربية يساوي عدد المصوتات فيها.

2 ــ 2 قلنا «جملة» ولم نقل «كلمة مفردة» لأن التركيب المقطعي يخضع في العربية للاولى لا للثانية كما سيتضح فيها بعد. والمراد بالجملة هنا ما يقع، من السلسلة الكلامية بين وقفتين فحدا الجملة هما لحظتا الصمت اللتان تسبق إحداهما الشروع في التلفظ بالكلام وتلي الثانية نهايته.

---

(1) انظر على سبيل المثال لا الحصر :
ــ د. ابراهيم انيس : الاصوات اللغوية. مكتبة الانجلو المصرية الطبعة الثالثة 1961.
ــ د. تمام حسان : مناهج البحث في اللغة. الهيئة المصرية العامة للكتاب 1956.
واللغة العربية معناها ومبناها نفس المؤلف ونفس الدار 1973.
ــ د. كمال محمد بشر : علم اللغة العامة، الاصوات دار المعارف بمصر 1973.
ــ ريمون طحان : الالسنة العربية ج 1. دار الكتاب اللبناني بيروت 1972.
ــ د. عبد الصبور شاهين : المنهج الصوتي للبنية العربية. مؤسسة الرسالة بيروت 1980.
ــ د. رمضان عبد التواب : المدخل الى علم اللغة. مكتبة الخانجي بالقاهرة 1980.
M. COHEN : le parler arabe des juifs d'alger. Leroux, Paris 1972.
J. CONTINEAU : Etudes de linguistique arabe. Klincksieck. Paris 1960.
H. FLEISCH : Esquisse d'une structure linguistique de l'arabe classique.
D. COHEN : Le dialecte arabe Hassania de Mauritanie. Klincksieck Paris 1963.

3 ــ 1 يكاد يتفق كل اللغويين العرب المحدثين على تحديد البنية المقطعية الفصحى في خمسة تراكيب تتشكل كالتالي :

أ ــ صامت + مصوت قصير : / ص + م ق /

ب ــ صامت + مصوت طويل : / ص + م ط /

ج ــ صامت + مصوت قصير + صامت : / ص + م ق + ص /

د ــ صامت + مصوت طويل + صامت : / ص + م ط + ص /

هـ ــ صامت + مصوت قصير + صامت + صامت : / ص + م ق + ص + ص /.

نجد هذا ــ مثلا ــ عند الدكتور إبراهيم أنيس في «الأصوات اللغوية». (3) وعند محمد الأنطاكي في «المحيط في الاصوات العربية وصرفها ونحوها». (4) وعند الدكتور عبد الصبور شاهين في « المنهج الصوتي لبنية العربية» (5) كما نجد نفس الشيء عند الدكتور رمضان عبد التواب في «المدخل إلى علم اللغة » (6)ويضيف الدكتور تمام حسان إلى هذه التراكيب السالفة الذكر تركيبا سادسا يعطيه الشكل التالي : / م ق + ص / «مناهج البحث في اللغة »(7) ويعوضه بشكل آخر هو صامت واحد فقط / ص / في كتابه «اللغة العربية معناها ومبناها».(8)

3 ــ 2 وأبدأ بوصف نظام المصوتات في اللغة العربية قبل النظر في مختلف هذه الأشكال المقطعية، ينحصر نظام مصوتات العربية الفصحى في ستة حروف يمكن الإكتفاء في التمييز بينها بدرجة الانفتاح وبالمدة.

ــ درجة الانفتاح :

الفتحة : منفتحة : a .

---

(2) انظر :

N.B. TROUBETZKOY : Principes de phonologie P : 196 et suite klincksieck Paris 1976.

A. MARTINET : Eléments de linguistique générale P : 59. ARMAND COLIN Paris 1974.

(3) ص، 163 ابراهيم انيس.

(4) الجزء الأول ص، 48 محمد الانطاكي.

(5) ص، 31 ــ 38 عبد الصبور شاهين.

(6) ص، 104 رمضان عبد التواب

(7) ص، 173 تمام حسان 1.

(8) ص، 69 تمام حسان 2.

الكسرة : منفرجة : i
الضمة : مضمومة أو مستديرة u
ـــ المدة :

هذه المصوتات الثلاثة إما أن تكون طويلة أو قصيرة :

ـــ فتحة / فتحة طويلة: a / ā مثلا :
كتب / كاتب Kataba / kātaba
ـــ كسرة / كسرة طويلة : i·/ ī مثلا :
جيران / جران žirān / žīrān
ـــ ضمة / ضمة طويلة u / ū مثلا :
قتل / قوتل qutila / Qūtila

وقد تتحقق المصوتات القصيرة في شكل موحد هو المصوت بين بين في سياقات خاصة كما سنرى.

3 ـــ 3 تتشكل حول هذه المصوتات التراكيب المقطعية التالية :
أ : / ص + م ق / ب : / ص + م ط / ج : / ص + م ق + ص /
د : / ص + م ط + ص / . وهي أشكال لا اختلاف فيها يمكن التمثيل لكل واحد منها بالمقاطع المكونة للجملة التالية :

د ب ا جـ
مستقيمين mus/ta/qī/mīn

وهذه التراكيب هي التي تنتظم ضمنها الجمل العربية وهي لا تخالف وصف اللغويين ونحاة العربية عامة، بل يمكن اعتبارها أساس تفاعيلهم الصرفية والعروضية (9) كذلك. والتراكيب (أ) و (ب) و (ج) هي الشائعة الغالبة في كلام العرب، اما (د) فقليل الذيوع لا يظهر إلا في أواخر الجمل حال الوقف وفي بعض التراكيب الخاصة كأصامّ جمع أصمّ

4 ـــ وانتقل الآن إلى فحص الأشكال المقطعية الباقية وهي / م ق + ص /

(9) ص، انظر : محمد العلمي، الاسباب والاوتاد والفواصل بين المقطع والحركة والسكون مجلة كلية الآداب بفاس العددان 2، 3.

و / ص + م ق + ص + ص / وأبدأ أولا بالشكلين المقطعيين اللذين أنفرد بذكرهما الدكتور تمام حسان ثم أنظر بعد ذلك في الشكل المقطعي الأخير الذي يجمع على القول به كل اللغويين العرب الذين اطلعنا على دراساتهم.

4 ـــ 1 يعتبر الدكتور تمام حسان ـــ في كتابه مناهج البحث في اللغة ـــ أن المتتالية / مصوت قصير + صامت / يمكن أن تكون مقطعا تاما مستقلا في العربية الفصحى ويمثل لذلك بأداة التعريف وسين الاستفعال. وهو تركيب غريب على النظام الصوتي العربي. فأداة التعريف هي اللام الساكنة التي تتقدمها ـــ إذا وقعت في صدر الكلام ـــ همزة الوصل (المتحركة) المتلوة بمصوت قصير. وكتابتها الصوتية هي (al... ?) أما الشكل الذي ذكره د. تمام حسان فهو : (al...) وهو شكل لا يتحقق في العربية الفصحى البتة في هذا السياق ولا في غيره والدليل على ذلك ما ذكره النحاة المتقدمون في هذا الباب.

يقول ابن جني مثلا في «سر صناعة الاعراب» واعلم أن الحركة التي يتحملها الحرف [الصامت] لا تخلو أن تكون في المرتبة قبله أو بعده (10) وقد برهن على أنها لا تكون إلا بعده. ومما ذكره لتأكيد صحة رأية قوله : «ودلالة أخرى تدل على أن حركة الحرف بعده. وهي أنك إذا أشبعت الحركة تمتها حرف مدٍّ» [أي مصوتا طويلا]. (ج 1 ص 36) ويضيف ابن جني في نفس السياق «ولكنه لما كان الحرف [الصامت] أقوى من الحركة لا توجد إلا عند وجوده، صارت كأنها قد حلته وصار هو كأنه قد تضمنها تَجَوُّزاً لا حقيقة»(11) ويمكن استخلاص أمرين أساسيين من هذا القول هما :

أولا : إن المصوت لا يمكن أن يتحقق إلا إذا تحقق الصامت أو الحرف اللين. في حين قد يوجد الصامت (أو حرف اللين) ولا مصوت معه عندما يكون ساكنا.

ثانيا : إن المصوت يلي الصامت (أو حرف اللين) الذي يتحمله في العربية و لا يسبقنه أبداً. وهذه قاعدة تشمل سائر اللغات الانسانية كما أكدت ذلك الدراسات الصوتية الحديثة ويمكن إضافة نقطة ثالثة هي لو كانت همزة الوصل

---

(10) ابن جني : الخصائص ج 1 ص، 32. دار الهدى بيروت.
(11) ابن جني : نفسه ج 1 ص 37.

مصوتا لما غابت حقيقتها عن نحاة العربية ولَنَبَّهوا إلى هذا، ولو كانت فعلا مصوتا لما سموها كذلك، فالهمزة عندهم غير «الألف» أو «الحركة» بل هي «حرف صحيح».

4 ــ 2 ولا شك أن الدكتور تمام حسان قد تنبه إلى استحالة تحقق المقطع / م ق + ص / في العربية الفصحى فلم يعد إلى ذكره في كتابه «اللغةالعربية : معناها و مبناها» وعوض ببناء جديد يتألف من صامت واحد كما تقدم وهذا البناء غير ممكن كذلك في الفصحى لأن المصوت (القصير أو الطويل) هو الذي يمكن أن يشكل وحده نواة المقطع أي الحرف المقطعي كما أن المقطع لا بد، أن يبتدىء في هذه اللغة بصامت (أو حرف لين).

والشروط التي وضعها المؤلف لامكانية تحقق هذا «المقطع الأقصر» / ص / ، وهي أن يكون الصامت ساكنا متبوعاً بصامت متحرك وأن يكون في بداية الكلمة ويمثل له بلام التعريف وسين الاستفعال، إن هذه الشروط تطبق كلها على الصامت الثاني الذي يدخل في تكوين المقطع ذي الشكل التالي :

/ ص + م ق (م ط) + ص / وقوله :«... حتى يصدق عليه أنه حين يمتنع الابتداء به تسبقه همزة الوصل »(12) لا يضيف جديدا. فهمزة الوصل إذا تقدمت الصامت الساكن ألف معها ومع مصوتها مقطعا قصيرا مقفلا هو :

/ ص + م ق + ص / وتوضيح ما تقدم كالتالي : لنأخذ أولا كلمة «الولد»، إن وقعت في سياق الكلام في مثل : «جاء الولد» كانت كتابتها الصوتية هكذا: ža?a l walad

(بالوقف)

وتقطيعها الصوتي هكذا : ža (المقطع الأول)

?al (المقطع الثاني)

wa (المقطع الثالث)

lad (المقطع الرابع).

وإن وقعت في صدر الكلام كانت كتابتها الصوتية هكذا : ?alwa lad ...

وتقطيعها هكذا :

(12) تمام حسان : اللغة العربية معناها ومبناها ص 69.

(المقطع الأول) ?al
(المقطع الثاني) wa
(المقطع الثالث) lad

ولنأخذ الآن كلمة «الرجل» كتابتها في الحالة الأولى هي

žā?arražul

وتقطيعها :

žā : المقطع الأول
? ar : المقطع الثاني
ra : المقطع الثالث
žul : المقطع الرابع

وفي الحالة الثانية : ?arrazul

?ar : المقطع الأول
ra : المقطع الثاني
žul : المقطع الثالث

وهكذا يتضح أن البناءين المقطعيين / م ق + ص / و / ص / لا يمكن أن يتحققا في العربية الفصحى.

4 ــ 3 بقي أن ننظر في التركيب المقطعي (هـ) ذي الشكل التالي : / ص + م ق + ص + ص / وهو بناء يقول عنه الدكتور عبد الصبور شاهين بأنه مرتبط بحالة الوقف على مثل كرب وفضل كما يتحقق في تصغير شابة على شوبية وكذلك دابة ...» (13) ويقول عنه الدكتور تمام حسان «وهو المقطع الطويل بالتقاء الساكنين ويكثر في الوقف ... ويأتي في غير الوقف كما في تصغير دابة مثلا حيث يصير دويبة فهو ممثل في جزء من الكلمة هو «ويب» ...»(14). والتمثيل لهذا التركيب المقطعي بالكلمات الثلاثية الساكنة العين الموقوف على لامها أو بجزء من دويبة أو شويبة فيه نظر، فنحاة العربية متفقون على القول بعدم جواز الجمع بين الصامتين الساكنين في الكلام العربي الفصيح في جميع رواتب الجملة

(13) المنهج الصوتي للبنية العربية ص 37، 38.
(14) انظر الهامش 15.

سواء داخل الكلمة الواحدة أو في السياق التركيبي. يقول سيبويه مثلا : «... وذلك قولك هذا زيد بن عمرو. وإنما حذفوا التنوين من هذا النحو حيث كثر في كلامهم لأن التنوين حرف ساكن وقع بعده حرف ساكن، ومن كلامهم أن يحذفوا الأول إذا التقى ساكنان»(15) ويقول أيضاً في نفس المعنى «وأما ردّدَ ويردّد فلم يدغموه لأنه لا يجوز أن يسكن حرفان فيلتقيا»(16) كما عقد سيبويه بابا خاصا بهذا الموضوع عنوانه «هذا باب الساكن الذي يكون قبل آخر الحروف فيحرك لكراهيتهم التقاء الساكنين»(17) .
يظهر إذن أن هذا التركيب المقطعي يخالف قاعدة صوتية عامة في الفصحى، وسنحاول توضيح ذلك بالبحث في الاساليب التي كان يعتمدها العرب لتجنب التقاء الصامتين الساكنين. ونبدأ أولا بمناقشة هذه القضية في الكلمات الثلاثية الساكنة العين الموقوف على آخرها ثم ننتقل بعد ذلك للنظر في إمكانية تحقق هذه البنية في مثل «جزء من دويبة»

4 ــ 4 إذا كان النحاة يتفقون على القول بعدم إمكانية التقاء الصامتين الساكنين ولو في حال الوقف، أي في آخر الجملة، فإنهم قد يبدون مختلفين في توضيح السبيل الذي يسلكه العرب لتجنب هذا الالتقاء، ونستشهد بأقوال البعض منهم وسنقارن بينها من أجل البرهنة على ما نزعمه في هذا الباب وتوضيح ما قد يوحي بالاختلاف .

يذكر الزمخشري في المفصل في علم العربية، «... أن بعض العرب يحول ضمة الحرف الموقوف عليه وكسرته على الساكن قبله» (18) ، ويضيف ابن يعيش، عند شرحه لهذا القول «والكوفيون يجيزون ذلك في المنصوب كما يجوز في المرفوع والمجرور. قالوا ذلك لأن الغرض من هذا النقل الخروج على عهدة الجمع بين الساكنين وذلك موجود في النصب كما هو موجود في الرفع والجر وهو قول

---

(15) سيبويه : الكتاب ج 3 ص 504 تحقيق عبد السلام هارون الهيئة المصرية العامة للكتاب 1975.
(16) نفسه ج 3 ص 535.
(17) نفسه ج 4 ص 173.
(18) الزمخشري : المفصل في علوم العربية. ص : 338، دار الجيل.

سديد، والمذهب الأول لما ذكرناه، (19) . وهذه قاعدة معروفة في العربية وهي ما اصطلح على تسميته بالنقل فكلمة بكر ... bakrun في الجملة سمت بكر samat bakr un تصير عند الوقف عليها bakur ، تلافيا للالتقاء صامتين ساكنين. ويتم هذا التجنب أيضاً بالاتباع وهو تحريك الصامت المتوسط (عين فعل faεlun) بمصوت تابع لمصوت الصامت الأول من الكلمة الثلاثية وتطبق هذه القاعدة الثانية حسب سيبويه عندما يؤدي النقل إلى ظهور أبنية ليست من كلام العرب من مثل وزن فِعُل بكسر الفاء وضم العين ويعتبر ابن جني أن عين الثلاثي الساكنة في الأصل تتحرك بمصوت بين بين حال الوقف على لام فعل faεlun إذ يقول في «الخصائص »، في ختام حديثه عن طبيعة مصوتات الكلمات الثلاثية «فعلمت بذلك مفارقة حال الساكن المحشو به لحال أول الحرف وآخره، فصار الساكن المتوسط ــ لما ذكرناه ــ كأنه لا ساكن ولا متحرك وتلك حال تخالف حالي ما قبله وما بعده، وهو الغرض الذي أريد منه وجيء به من أجله لأنه لا يبلغ حركة ما قبله فيجفو تتابع المتحركين، ولا سكون ما بعده فيفجأ بسكونه المتحرك الذي قبله فينقض عليه جهته وسمته ...» (20).

أما ابن يعيش فيقول في «شرح المفصل»، «... اعلم أنه يجوز في الوقف الجمع بين ساكنين لأن الوقف يمكن الحرف ويستوفي صوته ويوفره على الحرف الموقوف عليه فيجري ذلك مجرى الحركة «المصوت» لقوة الصوت واستيعابه كما جرى المد في حروف المد مجرى الحركة ...»(21) والعبارات الأخيرة توضح ما قد يبدو مخالفا للقانون الصوتي الخاص بتركيب وترتيب الحروف (الصوامت والمصوتات واللينة) في هذه اللغة، وهو جواز التقاء الساكنين الوارد في بداية نص ابن يعيش إذ الظاهر أن الخط العربي لم يكن يعرف شكلا خاصا وموحداً يرمز به للمصوت بين بين، فجعلت « ــ أحيانا ــ دائرة (السكون) علامة عليه بالإضافة للرمز لانعدام المصوتات. يقول ابن يعيش عند حديثه عن علامات الوقف : «فعلامة السكون خاء ... فمعنى الخاء خفاء وخفيف لأن الساكن أخف من غيره، وبعض

(19) ابن يعيش : شرح المفصل ج 9 ص، 70 ــ 73 عالم الكتب بيروت.

(20) ابن جني : الخصائص ج 1 ص دار الهدى بيروت.

(21) ابن يعيش : نفسه ج 9 ، ص 68.

الكتاب يجعلها دالا خالصة ومنهم من يجعلها دائرة» (22). وهكذا يكون المراد من قول ابن يعيش بجواز الجمع بين سكونين الجمع بينهما في الرسم والكتابة لا في النطق لأن أحدهما في هذه الحالة، وهو الأول، يدل على انعدام الحركة «المصوت» نهائيا والأخير يدل على وجود مصوت بين بين يقول سيبويه : «فان كان الحرف الذي قبل حرف ساكن لن يضعفوا، نحو عمرو وزيد وأشباه ذلك لأن الذي قبله لا يكون ما بعده ساكنا وهو ساكن. وقد يسكن ما بعده ما هو بمنزلة لام خالد وراء فرج، فلما كان مثل ذلك سكن ما بعد ما هو بمنزلة لام خالد وراء فرج، فلما كان مثل ذلك سكن ما بعده ضاعفوه وبالغوا لئلا يكون بمنزلة ما يلزمه السكون. و لم يفعلوا ذلك بعمرو وزيد لأنهم قد عملوا أنه لا تسكن أواخر هذا الضرب من كلامهم وقبله ساكن، ولكنهم يشمون ويرمون الحركة لئلا يكون بمنزلة الساكن الذي يلزمه السكون. وقد يدعون الاشمام وروم الحركة أيضا كما فعلوا بخالد ونحوه.» (23)

يفهم من النصوص التي تقدمت أن العرب، عندما لم تكن تلجأ إلى النقل والاتباع لتجنب التقاء الساكنين، كانت تحرك الصامت ما قبل الأخير أو الأخير الموقوف عليه بمصوت بين بين نرمز له بالشكل التالي : / a / ، تجنبا للالتباس. وهكذا يمكن القول بأن العرب الذين أخذت عنهم اللغة واستشهد بأقوالهم وأشعارهم كانوا ينطقون كلمة مثل «قبل» عند الوقف على آخرها كما يلي :

1) إما qabul أو qabal : النقل أو الاتباع

2) وإما qabel حسب ابن جني

3) وإما qable حسب ابن يعيش

4 — 5 ويمكن تفسير طبيعة هذا المصوت بين بين باعتماد مفهوم الأرشيفنيم L'archiphonème (24) في الصوتيات الوظيفية. والأرشيفنيم هو شكل صوتي

(22) الكتاب ج 4 ص 171.

(23) انظر

A. MARTINET : Eléments de linguistique générale P. 76 et suite. Armand colin Paris 1974

(24) لقد تعرض كل من H. Fleisch ET J.CANTINEAU في كتابيهما السالفي الذكر لموضوع التقاء الصامتين الساكنين، الا أنهما اكتفيا بذكر قاعدتي الاتباع والنقل و لم يتعرضا للمصوت بين بين .

يتحد فيه حرفان (أو أكثر) متميزان في الأصل وظيفيا ولكنهما يظهران في شكل موحد بسبب اختفاء الصفات المميزة بينهما في بعض السياقات الصوتية الخاصة. والمصوت بين بين لا يظهر في العربية إلا في المقطع الأخير الموقوف عليه، والذي يجب أن يكون له في الأصل أحد الشكلين : (1) / ص + ص / أو (2) / ص + م ق /، مسبوقا بمقطع مقفول. والسبب في تحول البناء الأصلي (1) إلى / ص + + ص / ـــ حسب ما يمكن أن يفهم من كلام ابن جني ـــ، هو أن «بعض العرب» عندما كانوا يلجأون إلى الاتباع أو النقل، وهما الاجراءان الأساسيان لتجنب التقاء صامتين ساكنين (25) كانوا يحققون المصوت المقحم بين الصامتين الموقوف على ثانيهما مصوتا بين بين أي أرشيفنيم، فلا هو بالفتحة ولا الكسرة ولا الضمة وإنما هو وسط بينها جميعا كما تعبر عن هذا التسمية نفسها. ونفس التفسير يمكن أن يصدق على كلام ابن يعيش عندما يعتبر الصامت الموقوف عليه بمثابة المتحرك لأن المصوت الأصلي (علامة الإعراب أو البناء) يتحول إلى مصوت بين بين. كما يمكن فهم هذا أيضاً من كلام نفس المؤلف عند حديثه عما في الوقف من لغات حين يقول : «وأما الروم فصوت ضعيف كأنك تروم الحركة ولا تتممها وتختلسها اختلاساً» ويمكن استخلاص نفس المعنى أيضاً من الوصف الذي يقدمه ابن الجوزي للروم إذ يقول : وأما الروم فهو عند القراء عبارة عن النطق ببعض الحركة. وقال بعضهم هو تضعيف الصوت بالحركة حتى يذهب معظمها وكلا القولين واحد وهو عند النحاة عبارة عن النطق بالحركة بصوت خفي. وقال الجوهري في صحاحه روم الحركة الذي ذكره سيبويه هو حركة مختلسة مخافاة بضرب من التخفيف قال وهي أكثر من الاشمام لأنها تسمع وهي بزنة الحركة وأن كانت مختلسة مثل الهمزة بين بين» (26). الأصل إذن في المصوت بين بين الذي يظهر بعد عين الكلمات الثلاثية الموقوف على آخرها هو «حركة» البناء أو الاعراب المنقولة والمصوت التابع لمصوت الفاء كما أن الاصل في المصوت بين بين الذي بعد لام هذه الكلمات هو حركة الاعراب أو البناء.

فإن صح ما زعمناه وحاولنا البرهنة على استقامته، ارتفع الالتباس الذي قد

(25) ابن يعيش : نفس المرجع ج 9 ص 67.

(26) ابن الجزري : النشر في القراءات العشر، ج 2ص 121 مطبعة مصطفى محمد بمصر.

نقع فيه بسبب سوء فهم كلام النحاة المتقدمين في موضوع التقاء الصامتين الساكنين حال الوقف. وأمكن القول كذلك بأن المصوتات القصيرة الثلاث تظهر في شكل موحد هو المصوت بين بين (a) في المقطعين (1) و (2) عندما يؤدي السياق إلى ظهورهما في نهاية الجملة.

وهكذا يتبين أن التمثيل للتركيب المقطعي (هـ) / ص + م ق + ص + ص / بالكلمات الثلاثية الساكنة العين الموقوف على لامها غير صحيح.

4 ـــ 6 وننتقل بعد هذا الفحص إلى تصغير دابة وما يشبهها. ونورد في هذا الموضوع تفسيرين الأول لسيبويه والثاني لابن منظور. يقول سيبويه عند حديثه عن تصغير المضاعف الذي قد أدغم أحد الحرفين منه في الآخر. «وذلك قولك في مذقّ : مُدَيِّق وفي أصَم : أصَيْم ولا تغير الادغام عن حاله كما أنك إذا كسرت مدقاً للجمع قلت : مداقّ ولو كسرت أصم على عدة حروفه كما تكسر أجولا فتقول : أجادل، لقلت : أصام فإنما أجريت التحقير على ذلك وجاز أن يكون الحرف المدغم بعد الياء الساكنة كما كان ذلك بعد الالف التي في الجمع.» (27) والمثير للانتباه في هذا النص هو أن سيبويه يسوّي بين بنية أصام ومداق وبين اصيم ومديق ويعتبر أن الياء الساكنة في التصغير كألف المد في جمع التكسير وهكذا يكون تقطيع التصغير والجمع معا كالتالي :

mu / da / qun

mu / dayq / qun

حيث يظهر أن التركيبين المقطعيين (1) / ص + م ط + ص / و (2) / ص + م ق + ياء ساكنة + ص / متساويان متوازيان، مما يجعلنا نميل إلى الاعتقاد بأن المتتالية / ..../ في مثل مديق تتحول الى فتحة طويلة ممالة عندما تكون متلوة بصحيح مدغم. ويقوي هذا الاعتقاد ما هو معروف عن الطبيعة الصوتية لظاهرة الامالة ومن أسباب ظهورها في العربية (28) كما يقويه إشارة سيبويه إلى أن التركيب (2) لا يتحقق إلا إذا كان الساكن الذي يسبقه المدغم حرف لين

(27) سيبويه : نفسه ج 3 ص 418.
(28) انظر : النشر في القراءات العشر ج 2 ص 30 وما يليها.

إذ يقول سيبويه في معرض حديثه عن النون الثقيلة والخفيفة في فعل الاثنين وفعل جميع النساء، «وليس حرف ساكن في هذه الصفة إلا بعد ألف أو حرف لين كالألف وذلك نحو : تَمُودًّ الثوب وتضربينّي، تريد المرأة. وتكون في ياء أصيم وليس مثل هذه الواو والياء لأن حركة ما قبلهن منهن كا أن ما قبل الألف مفتوح وقد أجازوه في مثل ياء أصيم لأنه حرف لين» (29)أما ابن منظور فيقول في معرض حديثه عن «ديب» وتصغير دابة دويبة الياء ساكنة، وفيها إشمام (30) من الكسر وكذلك ياء التصغير إذا جاء بعدها حرف مثقل في كل شيء (31). وهذا الوصف يمكن أن نستنتج منه نفس ما استنتجناه أعلاه من كلام ابن جني في موضوع طبيعة مصوتات الكلمات الثلاثية الساكنة العين في الأصل وهو أن العرب كانت تحرك ياء التصغير بحركة بين بين عندما تظهر قبل صامت مدغم. وعليه فالكتابة الصوتية لدويبة حسب ما يفهم من كلام ابن منظور هي :

du / wa / yeb / ba / tun

والأصل في هذا المصوت بين بين الذي يظهر هنا هي حركة الباء الأولى المكسورة في الاصل والتي سكنت للادغام فنقلت حركتها إلى الياء الساكنة قبلها وحولت إلى مصوت بين بين تجنبا للبس. ويتضح ذلك في مراحل التحويل التي يقتضيها تصغير دابة :

فاعلة ـــافُوَيْعِلَة

دابة ـــادويببة * تحويل التصغير.

---

(29) سيبويه : نفسه ج 3 ص 525.

(30) لا يمكن ان يكون المراد بالاشمام في هذا النص انعدام الحركة او التصويت لأنه لا سبيل الى الاشمام بهذا المعنى حسب سيبويه في الفتح والكسر، وهو المراد هنا. بل هو منحصر في الضم . لأن الضمة في الواو فأنت تقدر أن تضم لسانك في أي موضوع من الحروف شئت ثم تضم شفتيك ... وإشمامك للرؤية وليس بصوت للأذن (الكتاب ج 4 ص 171). والمراد اذن هو النطق ببعض الحركة او الروم حسب البصريين . وقد حكى عن الكوفيين أنهم يسمون الاشمام روما والروم إشماماً. يقول صاحب النشر : ذكر نصر بن على الشرازي في كتابه الموضح أن الكوفيين ومن تابعهم ذهبوا الى ان الاشمام هو الصوت وهو الذي يسمع لأنه عندهم بعض حركة ج 2 ص 121

(31) ابن منظور : اللسان ج 1 ص 370 دار صادر بيروت.

دويبة * ـــادويبة تحويل الادغام ونقل الحركة.

وهكذا يظهر أن التمثيل للبنية المقطعية (هـ) / ص + م ق + ص + ص / يجزأ من تصغير دابة أو ما يشبهها غير مستقيم سواء أخذنا بوصف سيبويه أو اعتمدنا ما قاله ابن منظور نقلا عن «تهذيب اللغة» ج 24 ص 77 للازهري فالمقاطع المؤلفة لمذيق أو دويبة لا تخرج عن الاشكال المقطعية (أ) و (ب) و (ج) و (د) التي ذكرناها في البداية وقد بحثنا في بنية العربية الفصحى عن ما يمكن أن نستشهد به على وجود الشكل (هـ) بعد أن بينا عدم صلاحية الأمثلة التي قدمها بعض اللغويين المحدثين على ذلك فلم نجد لائحة الأشكال المقطعية الفصحى والاكتفاء بأربع أبنية فقط إثنان منها مفتوحة وإثنان مقفولة.

1) ــ **المفتوحة** :

أ ــ / ص + م ق / وهو مقطع قصير.

ب ــ / ص + م ط / وهو مقطع طويل.

2) ــ **المقفولة** :

ج ــ / ص + م ق + ص / وهو مقطع قصير.

د ــ / ص + م ط + ص / وهو مقطع طويل.

والسر في وجود هذا العدد المحدود من الاشكال المقطعية في الفصحى هو اقتصار هذه اللغة على نوعين من المصوتات فقط واستحالة الجمع، في كل رواتب السلسلة الكلامية، بين صامتين ساكنين مهما كان السياق الصوتي. وتتحقق هذه الأشكال المقطعية في إطار القواعد التالية :

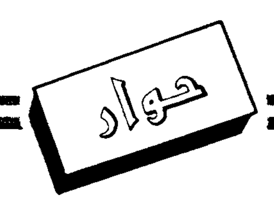
ــ يبتدىء المقطع في الفصحى بحرف صامت (أو حرف لين) واحد سواء كان في صدر السلسلة الكلامية أو وسطها أو آخرها ولا يمكن أن يبتدىء بمصوت البتة.

ــ لا يمكن أن يتقدم المصوت (نواة المقطع) أكثر من صامت واحد، ولو في صدر الجملة، لان العرب لا تبتدىء بصامت ساكن.

ــ يمكن للمصوت النواة أن يكون طويلا أو قصيراً سواء كان المقطع مفتوحا أو مقفولا.

ـ لا يتحقق المقطع المفتوح القصير في آخر الجملة إلا في بعض حالات الوقف الخاصة التي بيناها سابقا مع المصوت بين بين فقط.
ـ لا يتحقق المقطع المقفول الطويل إلا في آخر الجملة وفي وسط بعض العبارات من مثل مداق.





حوار مع الدكتور عبد الله الطيب حول

ـ نشأة النقد العربي وقضاياه
ـ كتاب المرشد

محمد العمري :

نود في البداية أن تحدثونا عن نشأة النقد العربي، كيف بدأ، وكيف تطور؟

الدكتور عبد الله الطيب :

لا يخفى عليكم ان بداية النقد العربي مجهولة. يذهب الاستذان أحمد الشايب وأحمد أمين ـ وهما من الأوائل الذين كتبوا في هذا الموضوع ـ إلى أن النقد الأدبي العربي بدأ فطريا وبسيطا وانطباعيا. فربما حكم الناقد على الشاعر من البيت. فقالوا هذا اشعر العرب وقالوا هذا اغزل العرب. وقالوا هذا أحكم العرب وهلم جراً. الحق أنني بدأت أرتابُ في هذا الكلام منذ زمن، ولكن لم تتوفر في يدي الحجج أو الأدلة القاطعة الموثقة التي يمكن ان يبنى الانسان عليها نظرية متكاملة. والذي جعلني أرتاب في ذلك الكلام هو أن الانسان يجد النقاد القدماء استوعبوا كل شيء عن الشعراء الثلاثة : جرير والفرزدق والأخطل والذين جاءوا من بعدهم الى ابن الأثير، ما زادوا شيئا على الاطلاق. فالشاعر العباسي مروان ابن أبي حفصة مثلا لخص شعراء الغزل في العهد الأموي. فقد تكلم عن عمر بن أبي ربيعة وعن جميل وعن كُثَيِّر. وبشار لخص شعراء المديح : الفرزدق وجرير والاخطل. وهذا التلخيص مبني على أحكام تقدمت. ان هذا قد أوقع في نفسي أن النقد كان حيا جدا في فترة تقدمت. حتى أنه لشدة حيويته ركز آراء ما استطاع المتأخرون ان يخرجوا عنها. ونفس الشيء بالنسبة للجاهليين. فهذا ابن سلام يحدثنا أن أستاذه

خلف وجماعة من الأدباء قد قسموا الشعراء إلى طبقات. ولكن الجائز جداً أن هذا التقسيم لم يقسمه خلف وأصحابه بدليل أن الآراء تستند الى عهد سابق جدا. لقد فُضِّلَ من شعراء الجاهلية أربعة هم النابغة والأعشى وزهير وامرؤ القيس. ثم إننا نشعر أحيانا أن هناك مفاضلة بين زهير والنابغة او مفاضلة بين امرىء القيس وزهير. كل هذه الآراء راجت في عصر مبكر جدا. والظاهر أن المتأخرين لم يتخلصوا منها.

ان الانسان يرتاب في مسألة النقد هذه. هل نشأ في القرن الثاني والثالث والرابع؟ فإذا كان فعلا نشأ خلال هذه القرون فلماذا التزم هذا الالتزام بآراء القرن الاول وما قبله؟.

محمد العمري :

ألا يمكن ان يكون هذا راجعا الى ان هذه الاحكام الفطرية هي احكام معاناة لم تكن تنطلق من اسس علمية بل كانت تباشر النص وكان ينقصها الإطار؟ نحن نميز بين هذه المرحلة التي نسميها نشأة النقد وبين مرحلة لاحقة هي مرحلة التنظير.

الدكتور عبد الله الطيب :

يبدو بالأول ان هذا هو الوجه. لكن توجد ايضا اشياء تُصَادِمُ الانسان مصادمة قوية. توجد قصة كعب بن زهير والحطيئة. لما قال كعب بن زهير :

فمن للقوافي شانها من يحكوها إذا مضى كعب وفوَّزَ جرول

انبرى له مُزَرِّد وابتدأ يقول له : إنه هو لا يُكْفِىءُ، وانه لا يُشْبِهُ المُخَبَّل، ولا يشبه فلاناً.

وبآسْتِك إذ خَلَّفتني ــ خَلْفَ شاعرٍ من الناس ــ لم أُكْفِىءْ ولم أَتَنَحَّلِ
فإن تَجْشَبا أَجْشَبْ، وإن تَتَنَحَّلا، وإن كُنْتُ أَفْتَى مِنْكُمَا، أَتَنَخَّلِ
وَلَسْتَ كَحَسَّانَ الْحُسَامِ بْنِ ثَابِتٍ وَلَسْتَ كَشَمَّاخٍ، وَلاَ كالمخبَّـلِ

ويذكر فيها بعض عيوب الشعر. إننا نقول هنا : إن هؤلاء الناس درسوا الشعر عن تمحيص بل انك تجد في «السيرة» أن القوم قالوا : عرضوا القرآن على «أَقْرَاءِ الشِّعْر» فوجدوه ليس بمبسوطه ولا بمقبوضه. والمسألة ليست فقط مسألة أوزان :

المسألة أنهم يعرفون أَقْرَاءَ الشعر : أنواع الشعر وأصنافه. ثم إنك تجد أشياء قديمة مثل :

أَلْهى بني تَغْلِبٍ عن كل مكرمة قصيدةٌ قالها عمرو بنُ كُلْثـوم
يفاخرون بها مُذْ كان أَوَّلُهُمْ ياللرِّجـالِ لِشِعْرٍ غَيْـرِ مَسْئُـوم

هذه الأشياء تبين أن الشعر كان مشغولية للعرب ولأذكاهم. فاذا كان هذا الأمر فإنه ليس فطريا. لا بد أنه كان محل درس ومحل أخذ ورد. كل ما نقصه أن الدرس كان يعتمد فيه على المناقشة والكلام والرواية.

ان أكثر ما سجل من أخبار العرب موجود في القرآن والقرآن لا يتكلم عن فطريين أبدا. انه يتكلم عن قوم شديدي اللَّدَدِ، والخصومة. ويسجل بعض آرائهم في الخصومة، وهي لا تدل أبدا عن سذاجة أو عن بساطة في تفكير، الذين اتهموا في سورة النحل والفرقان والمدثر. وانك تجد في عدد من السور تسجيلا لبعض آراء نقاد قريش، وطعنهم في القرآن، ورد القرآن عليهم. توجد في سورة المدَّثر صفة لرجل في غاية الخبث عَرَضَتْ عليه قريش القرآن ، هل هو كلام الله ام هو كلام البشر أم أنه شعر أم سجع كهان وما أشبه، وَوَصَفت الآيةُ هذا الرجل بشكل لا يدل على سذاجة ابداً «إنه فكر وقدر، فقتل كيف قدر ثم قتل كيف قدر، ثم نظر ثم عبس وبصر ثم أدبر واستكبر فقال إن هذا الا سحر يؤثر إن هذا الا قول البشر» ان هذا ليس بسذاجة فالقرآن ليس بسحر السحرة. هذا بيانٌ ساحرٌ يُؤْثَرُ ولكنه كلام البشر وليس بكلام الله (في اعتقاد الوليد). فهذا الرجل الذي وصفت حتى حركاته في حديثه وتفكيره وفي عبوسه وفي اقتناعه ان هذا الكلام عال رفيع وليس مما يستطيعه الناس، ثم اصراره على حكم الهوى (ثم أدبر واستكبر) أدبر عن الاقتناع الذي اقتنعه .. ونجد هناك اشياء فيها تتبع للنص وتحليل.

(وقالوا أساطير الأولين إكْتَتَبَها فهي تملى عليه بكرة وأصيلا) وفي آية أخرى «حتى اذا جاءوك يجادلونك يقول الذين كفروا إن هذا إلا أساطير الأولين».

وما أساطير الأولين؟ هذا سؤال لم يساله أحد. كانت عندهم أخبار وأساطير الاولين يتداولونها، وفي السيرة أن بعضهم عارض النبي (ص) وجعل يقول لقريش هل قصصي أفضل أم قصص محمد، ويَقُصُّ أخبار الامم الاخرى مثل اخبار اسفنديار ورستم وهلم جراً. أرى أن هذا الموضوع يحتاج الى مزيد من التدقيق

والدرس لان النصوص تعرض علينا شيئا وتحليلنا يترك النصوص جانبا ويعرض شيئا آخر. بل تجد الكتب التي بأيدينا احيانا تذكر أشياء تستحق طول النظر والممارسة، ومن أهم هذه الكتب كتب الجاحظ ففي كل كتبه اصطلاحات كثيرة جدا لا يعلم الانسان ما الذي زاده المتأخرون عليها. نجد كتب المتأخرين من البلاغيين اذا ارادت ان تمثل للتنافر جاءت بقول الشاعر :

وقَبْـرُ حَـرْبٍ بمكـانٍ قَفْـرِ وَلَيْسَ قُرْبَ قَبْرِ حَرْبٍ قَبْـرُ

أو :

لَمْ يَضِرْهَا والحمـدُ لِلَّـهِ شَيءٌ وآنْثَنَتْ نَحْوَ عَزْفِ نفسٍ ذَهُولِ

وهذا هو نفس كلام الجاحظ في البيان.

افضلية الجاحظ على كثير ممن أتوا بعده أنه لا يدَّعي سبقا وانما يدَّعي نقلا واضحا، ويقول إنني سمعت وأَخَذْتُ وهلم جراً.

محمد العمري :

هل يمكن ان ننظر الى قضية الاسواق ونعطيها دلالة؟ وهل يمكن ان نتمعن طبيعة النقد نفسه. هل كان نقدا أدبيا حقيقة ام كان نقدا من نوع آخر؟ كأن يكون مجرد تصحيح لمعرفة الشاعر بالعالم الخارجي. كتصحيح حقائق تاريخية أو جغرافية او غيرها من الصفات المتعلقة بالأشياء. ونحن نتذكر عبارة «آستَنْوَقَ الجَمَلُ». هل يمكن اعتبار مثل هذا العمل داخلا في اطار النقد؟

الدكتور عبد الله الطيب :

لقد كان الشعراء يحتكمون الى حَكَمٍ يعتمد على مقاييس. وهذه ينبغي ان تكون مقبولة عند عامة المتذوقين ولا ندري ما كان يدور بين الحكام، كما لا ندري ما إذا كان الحاكم يبين احكامه للناس؟ لقد سُجِّلَ لنا مَثَلٌ يدل على أنه ربما كان يحكم ويبين، واحيانا كان يحكم ولا يبين ولكن له مقاييس، وهذه المقاييس مقبولة، فمن الأمثلة التي ضربت لنا قصة النابغة مع حسان والخنساء، فالشاعر الكبير لم يقبل ان تقدم عليه الخنساء، فلو قبل ذلك لما روي كلام فيه أخذ ورد بين حسان والنابغة، وبعض النقاد المتأخرين لم يقبلوا كلام النابغة، وعدم قبول كلام النابغة هذا يعني انه غير مأثور، ان بعض الناس احتجوا لحسان، والدليل على ذلك، ان الفرزدق لما زار المدينة تحداه أحد الانصار بقصيدة حسان. لا يمكن أن يتحداه

بقصيدة مرجوحة. هذا يعني أن نقد النابغة لم يجز ولم يُقْبَلْ واحتج أناس لقصيدة حسان. ثم اننا نتوفر على قصيدة الفرزدق المشهورة :

«وهب القصائد لي النوابغ إذ مضوا».

فهل خرج كلام النقاد المتأخرين عن اطار هذه القصيدة :

كلهم يقولون لنا : المهلهل أول من هلهل الشعر.

والفرزدق قال هذا في بيته

«ومهلهل الشعراء ذاك الاول»

معنى هذا أن هذه الأشياء كانت تتدارس وإلا لما استطاع الفرزدق أن ينظم هذه القصيدة، يوجد درس شفهي وأدبي. ولكن لم يلق نفس العناية التي لقيها الدرس الديني، وكثير من الاحاديث الأدبية سَعِدَتْ بالدرس الديني، ولولا الدرس الديني ما كانت لتصلنا.

محمد العمري :

هل يمكن اعتبار (الفحولة) بداية لتسجيل هذا الحديث الشفوي الدائر بين الشعراء؟

الدكتور عبد الله الطيب :

يُشْكَرُ ابو حيان التوحيدي لانه من أقدم من كتبوا لنا عن الأسواق. سجل هذا في كتاب «الإمتاع والمؤانسة» وذكر أسواق عدة، لم تكن فقط عكاظ وذي المجنة وذا المجاز وانما كانت تبتدىء بدومة الجندل. وهذا الكلام يعطي معقولية لرجوع الناس لدومة الجندل في مسألة التحكيم لأنهم اعتادوا ان يجتمعوا هناك لأنه سوق من أسواق العرب لقد كانت الجزيرة العربية هي المركز أيام الفتنة. ولذلك فالدومة كان لها أهمية. لقد ذكر أبو حيان دومة الجندل وذكر المشقر والدباء كما ذكر اماكن في حضرموت وعدن وصنعاء إلى أن وصل إلى المدينة وخيبر وذكر حَجْر في اليمامة وذكر عدة أسواق وذكر أن الناس كانوا يجتمعون فيها. ثم خلص الى نتيجة غريبة هي «ان العرب كانوا في باديتهم حاضرين» يعني أنهم كانت لهم مدنية وثقافة وحضارة مع أنهم كانوا متنقلين وبدواً. ونفس الموقف نجده عند أبي عبيدة في كتاب الخيل إنه يقول : العرب بلدهم قفر وصحراء وليس

فيها شيء، ومع ذلك اعتنوا بتربية الخيل وهي من أعسر الحيوانات تربية وتحتاج الى عناية خاصة الى آخر ما قاله. وحاول ان يجيب عن سؤال : لماذا اعتنوا بتربية الخيل على كلفتها وعلى ضيق بيئتهم. وأجاب لأن العرب كانوا أهل حماسة وأهل غيرة وما أشبه. ونحن في الوقت الحاضر ربما حاولنا أن نجد تبريرا اقتصاديا واجتماعيا لوجود الخيل في ذلك الزمن. واذا حاولنا هذا جرنا بطبيعة الحال الى أن نعطي الجزيرة العربية من حيث هي طريق قوافل وتجارة أهمية اكثرمما اعطيناها الى الآن. إذ ليس العرب مجرد بدو شعث غبر لا يعلمون شيئا.

لاحظ أن اعلم العرب كانوا هم المتّصلون بهذه الأسواق، او كانوا اهل رئاسة هذه الاسواق سواء كانت رئاسة دينية أم تجارية، ونجد هذا حتى في كتاب سبوية وهو يقسم اللغة العربية الى حجازية وتميمية. وعلى الرغم من وجود قبائل أخرى فقد حصر سبويه العربية في الحجاز وتميم. لان الأولى كانت مركزاً للتجارة الكبيرة والثانية كانت مركز التجارة الشرقية وما يتصل بها من مراكز القوة في المنطقة الشرقية : حاجب بن زرارة وارداف الملوك والصلة القديمة بين هؤلاء وبين المناذرة ومن الجهة الأخرى الصلة بين الحجاز وبين الغساسنة وبين اليمن وبين الحبشة. واذا تأملنا في كل العلماء الذين وصلونا نجد أنهم إمَّا من قريش والأنصار او من موالي قريش والانصار او من موالي بني تميم وضبة أو من بني تميم وبني ضبة في الكثير الغالب. وهذا ملاحظ : ابن سلام من موالي قريش، والمفضل الضبي من بني ضبة، يونس بن حبيب الضبي من موالي بني ضبة، وأبو عبيدة من قريش، وابوزيد الانصاري من الانصار. ثم نجد أن المسألة كلها راجعة في الأصل الى هذه الاسواق القديمة ولهذا العلم القديم. فلذلك أنا أجد أنه في حصرنا المسألة في القرن الثالث والرابع حتى القرن الثاني ما ابتدأ يهتم به الناس الا منذ عهد قريب. لقد ابتدأوا يهتمون بالقرن الثاني ويجب ان يهتموا به لأن هذا القرن عرف دولة اكبر واقوى مما كان في القرن الثالث. وقد كان فيه كُتَّاب رسائل. ونحن نعرف ان الهمذاني تكلم في «وصف جزيرة العرب» عن كُتَّابٍ ومُترسِّلين اقوياء جدا كانوا معاصرين لعبد الحميد الكاتب وشكا من أنهم مُهْمَلُون وما تحدث عنهم أحد. وتجد أنه في القرن الثاني يوجد تركيز للتصنيف يقتضي أنه لا بد ان تكون قد سبقته حركة طويلة. فالقرن الثاني هو قرن الإمام مالك والشافعي وأبي خنيفة والأوزاعي والليث وهلم جراً. وهؤلاء ينبغي ان تكون سبقتهم مرحلة، وأنا أظن

أن عبد الحي الكتاني حاول ان يتتبع التأليف في القرن الاول الهجري وكَتب رسالة صغيرة طبعت في الرباط 1926 وهي تلقي الضوء على اشياء تستحق النظر والدرس.

ينبغي أن يُفَرَّق أيضاً بين النقد التطبيقي، والنقد التنظيري؛ فكاتب مِثْل قدامة كان فيلسوفاً، وكان مطلعاً على آراء القدماء من النقاد، فَوُجِدَتْ ازدواجية مدهشةٌ في كتابه : إذا تحدث عن الفضائل، وعن الأخلاق، وما أشبه، تكلم بلسان الفيلسوف المتأثر باليونان؛ فالحديث في هذا الموضوع موجود، كُتِبَ في عهد متقدمٍ عن عصر قدامة، وتُرجم إلى اللغة العربية، وتحدث الناسُ عن الصفات الأربع، فبنى كثيراً مما ذكره في باب المدح والهجاء، وكذا ما ذكره في باب التقسيم والإئتلاف على ما آستفاده من المنطق، لكنه عندما يأتي إلى الإختيار يصير محافظاً للغاية ويتلقى المختار من أساتذته.

الاختيار نجده في باب اللفظ؛ إذ يختار أشياء جميلة، ولكنه لا يبينُ سبب الجمال فيها، إنه أخذها تَلَقِّياً. أظن أنه ذكر أبيات الحاذرة، وأبياتاً لحسان، ولم يذكر سبب الاختيار. واين قتيبة أوصف منهُ ؛ إذ إنه قال : ما جاد لفظه، وحلا فأضاف الحلاوة، وهي صفة معنوية. وكثير من الناس ظلموا اين قتيبة في أبيات المعلوط، وظنوا أنه حكم باللفظ، وأن المعنى ليس فيه كبير شيء، إذ لم يجدوا فيه شرف المعنى. لقد حاول النقاد تقنين الاختيارات الجيدة التي وصلتهم، ولكنهم قصَّروا في ذلك، لأنهم لم يُوفّوا الحجج التي أرادها المتقدمون؛ إذ لا نجد غير لُمَعٍ واشاراتٍ، بَعضُها في كتاب الأغاني، فقد أنشد أحدُ النقاد أبا السائب المخزومي :

وَكُنْتُ إذا خَلِيلٌ رامَ هجـري وجَدْتُ وراءَ منفسحاً عـريضاً

فقال له : إلى لعنة الله.

ثم قال : لماذا لا تقول : فَرَشْتُ خَدّي فَمَشى عَلَيْهِ.

هذه التفصيلات المعنوية التي تَطَلَّبَهَا النقاد تجدها عرضاً، تجد في المرزباني أن زهيراً قال للنابغة : لِنَخْرُج، إن الشعر بَرِّيّ. هذه النتف توحي بأن هؤلاء القوم مقاييس، لكننا لم نعكف عليها، ولم نجمعها جمعاً دقيقاً.

إن قدامة منهجِيٌّ، فعل أشياء قصّر عنها القدماء، فكما جاء بأبيات حلوة، جاء بأبيات متنافرة، مثل قول محمد بن عِلْقة التيمي لابن الفَنْشَخي :

أَفْرِخْ أَخَا كَلْبٍ، وَأَفْرِخْ أَفْرِخِ
أَخَطَأْتَ وَجْهَ الحَقِّ فِي التَّطَخْطِخِ

ولكنّ المقاييس مفقودة، هي مقاييسُ تطبيقية، وقد ذَكَرَ الجاحِظُ قَبْلَهُ أَشْيَاءَ في عُيُوب الكلام، وآستشهد بالبيت الذي يقول فيه :

وَآنْحَنَتْ نَحْوَ عَزْفِ نَفْسٍ ذَهُول

وقال إن الفاظه يَتَبَرَّأ بعضها من بعضٍ، وأخذ الناسُ هذا النعتَ وعَمَّموه.

محمد العمري :

بالنسبة للمرحلة التي نتحدث عنها وهي مرحلة نشأة العلوم ورواية الشعر خاصة وعلوم اللغة عامة فهل طَبَعَتْ كل هذه العناصر النقد الأدبي بطابع خاص. خاصة وأننا نعرف النقد الذي وجهه الجاحظ الى اللغويين بشأن تناولهم للشعر. من زاوية اخرى نجد الجاحظ قد نظَّر للخطابة ولم ينظر للشعر. وما جاء من كلام حول الشعر في كتبه دخل في سياق تنظير الخطابة،·لذلك اهتم بقضية المقام والمتلقي. لقد كان للجاحظ فيما يبدو لي أثر سلبي في النقد ذلك الأثر جعل نقاد الشعر لا يقفون عند ما يمكن ان نعتبره مقومات فنية، بل يقفون عند مقومات خطابية يُراعى معها شرط المتلقي والمقام. والظاهر ان الشعر في رأيي لا يتسع لمثل هذه الاشياء. فكيف تنظرون الى هذه الامور؟

الدكتور عبد الله الطيب :

الحقيقة ان قضية اللغوي والأديب قضية قديمة. لأن اللغوي مختص بشيء قريب جدا من الأديب هو الأداة التي يستعملها الأديب في تعبيره. والخصومة بين اللغوي وبين الأديب قديمة. لأن اللغوي يدرس اللغة ويحللها. الأديب يتصرف في اللغة أحيانا تصرفا غير متوقع من اللغوي. فهذا ينصب نفسه رقيبا على الأديب وفي نفس الوقت متنفعا منه. وهذا كان واضحا جدا في الفترة الاموية حين كانوا يأخذون الشواهد من الفرزدق ومن الكميت. وكانوا ينتقدونهم في نفس الوقت مثل قول الفرزدق.

عَلَى زَوَاحِفَ تُزْجَى مُخُّها رِيرِ

لقد انتقدوه في هذا كما انتقدوا قوله :

وَعَضُّ زَمَانٍ يابْنَ مَرْوانَ لم يدعْ   من المالِ إلاَّ مُسْحَتاً أَوْ مُجَلَّفُ

وما أشبه. مع انهم كانوا يأخذون اللغة عن الشعراء كانوا يتتبعون بعضهم في الأشياء التي يُتَصَرَّفُ فيها ويحاولون لها شرحاً. وبعض اللغويين لم يكلف نفسه شرحا بل خَطَّأَ مباشرة مثل ابن أبي اسحاق الذي خطأ الفرزدق. وأبو عمرو بن العلاء خطأ أحد قراء المدينة في قراءة لا يمكن ان يكون قرأها الا تلقياً من اشياخ قبله، وهو ابن أبي مروان لما قرأ «هؤلاء بناتي هن أطهرَ لكم» وعيسى بن عمر خطأ العامة في قراءتهم «الزاني والزانية فاجلدوا كل واحد منهم مائة جلدة» لأنه كان يريد ان يقال : والزانيَّ والزانيةَ ..حتى تستقيم القاعدة النحوية. وسيبويه قال القراءة هي السنة وفسر لماذا نحن نقرأ هكذا. لكن الشاهد أن الخلاف بين اللغوي وبين الأديب سواء الأديب بالاداء، او الاديب بالتعبير، قديم ووصل الى عصرنا الحاضر لأن اللغويين في العصر الحاضر حاولوا ان يضعوا قوانين للكلام الأدبي وهذه القوانين هي مثل التي وضعها سعد الدين التفتازاني والقزويني ومن قبلهما. لقد وضعوا قوانين للبلاغة. والقوانين التي وضعوها للبلاغة اصبحت مجال درس وحذق وبراعة في ذات نفسها ولكن لا تفيد الانسان لا في تذوق الادب ولا في صياغة الأدب. انما يتجمل الانسان فيقول : هذا الكلام فيه جناس تام وهذا فيه جناس ناقص وهذا فيه استعارة مكنية. ومن أجمل الكتب التي كتبت في هذا كتاب بغية الرائد لما تضمنه حديث أُمِّ زرع من الفوائد. الفوائد التي ذكرها القاضي عياض في حديث أم زرع هذه؛ أبو السائب المخزومي حتما لم يكن يعرفها ولم يكن يفكر فيها. ولكن تذوق الحديث هذا وصلنا من امثال أبي السائب وهذا اصبح نوعاً من الترف الزائد. إنك تجد المسدي في تونس يأخذ نصا واضحاً ويشرحه بكلام غير واضح. وكذلك يفعل كمال أبو ديب يأخذ نصا واضحا ويشرحه بكلام غير واضح والسبب في كل ذلك أنه يطبق مقاييس في علم بنية اللغة على النقد وهذه المقاييس يمكن أن يُستفادَ منها في النقد لأن كل علم جديد يساعد لكن الشيء الاساسي الذي يفيد في النقد هو الحكم. والحكم هذا ذوقي. والذوق ممارسة.

مهما كان فان الناقد اذا أنصف ولم يتبع الهوى كان في حكمه كالقاضي الذي اذا أنصف ولم يتبع الهوى حكم بالعدل والقضاة متفاوتون يجتهد القاضي (أ) ولا يصل إلى الصواب في الحكم حتى ولو لم يتبع هواه. وانما أَدّاهُ اجتهاده الى هذه

النتيجة وهي ليست الصواب. وقاض آخر يوفق ويحكم بالصواب ولذلك فُضِّلَ القضاة بعضهم على بعض. وحفظ لنا الناس اخبار قاض مثل اياس كان نهاية الذكاء والوصول الى جودة الاحكام. فالحكم في الأدب والشعر مثل هذا النوع. يوجد أناس موفقون يصلون الى الاحساس بالجمال. ومن احسن مايوازن به في هذا الباب كتابان بين ايدي الناس : كتاب المفضليات وكتاب الاصمعيات. المفضليات وجدت رواجا لم تجده الاصمعيات. والرواج هذا سببه ان صاحب المفضليات تلقى الاخبار من أناس توفروا على ذلك واخذوه عمن توفر عليه. والاصمعي أراد أن يكمل فجاء باشعار هي في الدرجة الثانية بالنسبة لاشعار المفضّليات. ولم يخل من ان يكون حَكَّم ذوقه بدرجة اكبر من تحكيم المفضل. المفضل حكم درسا لأنه أخذ هذه الاشياء من أناس آخرين ونقلها رواية على انها شعر مختار. أيضا من الأمثلة الجيدة في هذا الباب كتاب الكامل للمبرد وكتاب الامالي للقالي. كتاب الأمالي فيه شعر جميل جدا وحسن لكن اختيار صاحب الامالي دون اختيار صاحب المبرد. والسبب في ذلك ان صاحب الامالي مستدرك على المبرد يريد ان يستدرك أشياء من شعر المحدثين ومن شعر القدماء يرى انها حسنة ولكنه جائز جدا انها ليست في نفس المستوى الذي جاء به المبرد.

محمد العمري :

ان بعض الكتب التي الفت في البداية استعملت لفظة «قواعد» كعنوان لها. مثال ذلك «قواعد الشعر» لثعلب. «قواعد الشعر» للمبرد هناك أيضا «صناعة الشعر» الصناعتين وهناك كتب العيار كعيار الشعر وهناك نقد الشعر. ثم نجد بعد ذلك اسرار البلاغة وسر الفصاحة. الاحظ في البداية ان هناك اهتماماً بالقواعد. هل لهذا علاقة بما كان يجري في العلوم اللغوية. وهل يمكن او يجوز ان نفترض ان هؤلاء البلاغيين والنقاد ــ وهم كانوا الى جانب ذلك علماء لغة مثل ثعلب والخليل والمبرد ــ كانوا يفكرون في ان النقد يمكن ان توضع له قواعد كما توضع قواعد للغة؟

الدكتور عبد الله الطيب :

فعلا انا ميال الى هذا الرأي. انها تمثل محاولة من علماء اللغة ان يضعوا قواعد للذوق. لو نظرنا في مسألة الذوق نفسها وجدنا ان الذوق تلقاه الناس من الاوائل

هم الذين اعطونا ديوان المفضليات هم الذين اعطونا المعلقات، هم الذين اعطونا كثيراً من مختارات الشعر ضمنها كتاب «منتهى الطلب» ودواوين و منتخبات الاشعار المختلفة. هم الذين اعطونا هذا. لا ينافِسُ الاوائلَ في هذا الامر الا ابو تمام. وابو تمام من هذه الناحية اعترف له معاصروه بهذه المنزلة الرفيعة. لقد كانت له مقدرة خارقة على تمييز الشعر الجيد من الشعر غير الجيد حتى ان بعضهم يحتكمون اليه وكانوا يعطونه الشعر ليختار منه، كانوا يعطونه شعر أبي عيينة ليختار منه وشعر غيره يختار منه أيضا. لقد كان من هذه الناحية ناقدا تطبيقيا. ولكنه ضَمَّنَ شعره كثيرا من المقولات النقدية التي هو بها سابق لابن المعتز سابق لقدامة ومعاصر وسابق لابن قتيبة، وآراء تدل على ان هذه الاشياء كانت تتلقى. هذه القواعد النقدية كانت تتلقى عن جيل سابق.

وتجد البحتري أيضا ضَمَّنَ شعره مقولات نقدية، وهو أيضا حاول أن يختار مثل أبي تمام، ولكنه لم يوفق توفيق أبي تمام في اختياره لأنه لم يكن بمَنزلة التجرد النقدي التي كان عليها أبو تمام. لكنه كان يعرف الكثير من القواعد، كان ناقدا باقعا. أنا أذكر أني أشرت مرة إلى قصة تقول : ان هذا سرق الحذو قال ان أبيات أبي نواس :

و لم أدرِ ماهم غَيْرَ مَا شَهِدْتَ بِه بِشَرْقَيْ سَبَاطَا دِيَّارٌ بَسَابِسُ

قال اخذه من الهُذْلي

و لم أدرِ مَنْ أَلْقَى عَلَيْهِ رِدَاءَهُ عَلى أنه قد سُلَّ عن ماجِدٍ مَحْضِ

قالوا له المعنى مختلف. قال لهم : الحذو واحد. كأنه دلنا على ان الشاعر كما يأخذ اللفظ يأخذ الايقاع، يأخذ الرنة، لان ابا نواس هنا حتما أخذ الرنة من كلام الهذلي فالمعنى مختلف تماما لكن الايقاع متقارب. نجد أيضا انه قال : إن أشجع السلمي يخلي، وأن الشاعر يقول كلاماً في الابيات الأولى ثم ليس له شيء. هذا يدل على ان الجيل من الشعراء الذين تقدموا كانوا هم مركز النقد، جيل الكميت ورؤبة وذي الرمة والفرزدق وجرير وبعدهم أبو نواس وبشار وأبو تمام والبحتري وابن الرومي. هؤلاء الشعراء كانوا هم بحبوحة النقد. كانوا من قلب النقد. والعلماء كانوا على هامش النقد. لكن الشيء المهمش الآن أصبح قلبا والقلب اصبح هامشا وهذا من العجائب. ان شعر أبي تمام مليىء بآراء نقدية حتى الأشياء

التي يفتخر فيها بشعره تجد فيها آراء نقدية.

أحْذاكَها صَنَعُ اللسان يَمُده جفرٌ اذا نَضَبَ الكلامُ مَعينُ
ويُسيء بالإحسان ظنا لاكمن هو بابنه وبشعره مفتون

لاحظ المقارنة بين الفتنة بالابن والفتنة بالشعر. والصلة بين الشاعر وشعره كصلة الوالد بابنه. وتجد عندهم تعبيرات في النقد احيانا لا تجدها عند النقاد. مثلا المعري في رسالة الغفراء له نقد تطبيقي كثير غاية في الدقة واظن ان ابن شهيد الاندلسي عنده نفس الشيء. هذا الجانب من النقد انا أرى أنه أهمل. كُتب التفسير ذكرت اشياء كثيرة. الطبري — مثلا — يفيض في امور كثيرة يذكر آراء نقدية للجاهليين غريبة. بعضهم سمى القرآن الشعر الذي جاء من عند الله. واظن ان المعري أخذ هذه وقال بان الشعر قرآن ابليس. قال هذا في رسالة الغفراء فهو أخذه من المفسرين والمعري مطلع جداً. نجد أنَّ ما في كتب التفسير وما في كتب الحديث من كلام عن الشعر والنقد مهمل بالكلية كأن النقاد حصروا أنفسهم ضمن ما صنف في مجال النقد.

محمد العمري :

الى جانب تأثير اللغويين ورواية الشعر. هناك الخطابة التي ازدهرت في العصر الاموي؟

الدكتور عبد الله الطيب :

لانها كانت مهمة. خد علم الكلام لماذا سمي علم الكلام. لانه كان يخطب به وتوضح الآراء بحجج ولذلك سجل الجاحظ أنه في زمانه كانت توجد كتب الخطابة ذكر مثلا أن خطب عبد الله بن الزبير مروية ومجموعة وكذلك خطب خالد بن صفوان وسحبان وائل. وليس بين أيدينا الآن إلا شيء، من خطب الحجاج ومن خطب علي بن ابي طالب . لكن كل هذه الاشياء كانت مدروسة في ذلك الزمان ويهتم بها الناس. ولان المجالس كانت تجمع بين الفضلاء فالأداءُ كان مهما. ولذلك دخلت الشعر بعض مقاييس الخطابة بينما الشعر كان ينشد. ولذلك كانت طريقة الشعر مختلفة كل الاختلاف.

محمد الولي :

ومع ذلك — اذا سمح استاذي — ففيما يخص مسألة الذوق اجدني اميل الى

المقعِّد دون المتذوق. ان مهمة المتذوق فيما يبدو لي محفوفة بحدود. فكأن مهمته لا تتعدى الاختيار اي اختيار النص الذي يراه جيدا. أو الحكم على النص بالجودة.. (أو الرداءة) ولكن بعد هذا الحكم تبدأ الرحلة العسيرة هي رحلة المقعد الذي يأخذ هذا النص فيحاول أن يعين فيه صفاته المادية التي تجعله نصا جيدا. واعتقد أننا إذا اخذنا هذه الأمور بعين الاعتبار فقد نميل الى النقاد المتأخرين دون المتقدمين.

هذا جانب، الجانب الآخر الذي قد يدفع الانسان الى ان يميل الى النقاد المتأخرين الذين عاشوا في القرن الرابع وبعده، كقدامة بن جعفر وأبي هلال العسكري وعبد القاهر الجرجاني الخ. هو أن هؤلاء قد عينوا لهم موضوعا واضحاً هذا الموضوع يتعلق بالأدبيةأي الصفات التي تجعل من الكلام كلاما جميلا، الشيء الذي لم يكن مضبوطا لدى الجاهليين إذ اختلط عندهم موضوع النقد بموضوع المؤرخ، كما اختلط عندهم النقد بمسألة تصحيح المعرفة بعالم الاشياء وبالقواعد اللغوية والنحوية.

الدكتور عبد الله الطيب :

الناقد المتقدم عندي هو الذي آخْتَارَ، عندك مثلا الجاحظ الذي دون لنا طريقة النقاد المتقدمين وحاول أن يختار الكلام الجيد. الاختيار هو كما قلنا مسألة حكم ومسألة دُربة، مسألة ذوق. الذوق في الشعر مثل القضاء في المجتمع تماما. المنظر ككاتب كُتُبِ القانون لا يحل القضية. القضية لا يحلها الا القاضي اخطأ او أصاب. الناقد الذي يختار لنا الكلام الجيد هو الذي يبني الأدب من دون شك. لأنه يعطينا الأدب الذي نتذوقه. يأتي بعد ذلك الناقد المُحَبِّبُ والمكَرِّه كأنه صاحب الحثيات. كأنه قاض يعطيك الحيثيات التي بها يقوم هذا الكلام، والحيثيات التي في ضوئها يستهجن هذا الكلام. هذه الطريقة كانت مروية في زمان قديم. رويت لنا منها نتف لكن افتن فيها بعض المتأخرين الاوربيين لا أقول العرب. وإنك تجد الجاحظ في الحيوان تناول معلقة عمرو بن كلثوم ومعلقة الحارث فقال إن الحارث ما ينتصف عمرو بن كلثوم. والجاحظ لم يوضح ذلك لأنهم كانوا مشغولين بالكلام، والتدوين وإنما هو تدوين لإشارات ونتف لما تكلموا به، كأنه نوع من التسجيل المختزل لما تكلموا به. النقاد المتأخرون، وخاصة الانجليز وبعض

الفرنسيين اهتموا بتحليل ظواهر أدبية في كلامهم بعدما مرَّ زمانها. عندك مثلا في الادب الانجليزي نقد كان معاصراً لشكسبير ومن بعده. ابن جونسون نفسه كان ناقداً. كيف ابتدأ النقد من صمويل جونسون في القرن 18. أرخ للأدباء الذين مضوا وعلق على كلامهم وعلى اختياراتهم. وجاء ناقد مثل هازلت ولامب فطولوا الكلام وأصبح أُنْسُهُمْ على الورق، الأنس الذي كان يدور بين النقاد العرب في مجالسهم أصبح عند الأوربيين أنسا على ورق. لأن الطباعة مكنتهم من هذا و ينبغي أن لا ننسى عنصر الطباعة هذا.

لما جاء الجيل الذي تلقى عن الأوربيين وعلى رأسهم طه حسين حاولوا أن يُحبِّبوا للناس الماثورات والمختارات الأدبية بطريقة هازلت وسانت بوف والنقاد الفرنسيين والنقاد الانجليز لكن هذه المسألة أسيئت آخر الأمر، أصبح كل من هب ودب يأخذ أغث الكلام ويحلله، ينثر الشعر، فإذا قال الشاعر :

تمر بك الابطال كلمى هزيمة ووجهك وضاح وثغرك باسم

يقول انظر إليه تمر به الابطال كلمى هزيمة ووجهه ضاحك وثغره مبتسم. ويظن أنه يحلل والحقيقة أنه يكرر كلام الشاعر البليغ بكلام هجين ركيك ويأخد على هذا الدكتوراه والماجستير لذلك أنا في هذه الناحية أعذر المسدي وكمال أبو الديب عندما أرادا ان يجعلا الكلام أغمض من هذه الركاكة ولكن ذلك لا يحل الاشكال. ان الشيء الذي نريده تماما هو أن نحبب الشعر إلى الناشئة ويمكن أن يحبب إليهم بغير هذه الطريقة يمكن أن يحبب برواية الشعر بان يترنم لهم، بأن يتغنوا به. بان ينبهوا الى بعض الدقائق فيه من حين لآخر.

هذا يكفي! ثم نحتاج للتحليل بالنسبة لأدبنا المعاصر. لان هذا يعايشنا. ونحن نحتاج الى أن ننتقي المختارات منه. وهذا يدخل الهوى والهوى يعمي لأنه احيانا يقدم الغث ويؤخر الجيد. الشيء الذي ينبغي أن نمدحَ عليه القدماء أنهم قلما حكموا الهوى في اختيارهم.

نأتي الآن لأمثال عبد القاهر والمتأخرين من النقاد. ينبغي ان نتذكر في الجملة انهم صنفان : بعضهم اهتم بالشعر مثل قدامة وابن رشيق وحازم القرطاجني من المتأخرين. لكن توجد مجموعة من النقاد اهتموا بالقرآن واهتموا بقضية اقامة الاعجاز. لذلك فعبد القاهر غير مفيد في نقد الشعر. ولذلك نجد أكثر ما استشهد

به من شعر غير جذاب لان القضية التي يهتم بها عبد القاهر هي قضية دينية، وله سابق في هذه الأمور هو الباقلاني الذي اهتم بهذه الأمور الدينية والذي لم يتردد في وصف اجود الشعر بانه غث.

محمد الولي :

مادمنا قد أثرنا مسألة المحدثين عندي تساؤل بشأن كتابكم «المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها» حين أقرؤه أشعر أنكم اميل الى النقاد المتأخرين أمثال قدامة وأبي هلال العسكري وابن رشيق. فهل هذا الإحساسُ صادق في رأيكم ؟ وهل يعني أنكم أميل إلى هذا الموقف موقف هؤلاء النقاد الذين يمكنوننا من قواعد تجعل القصيدة في متناول التحليل.

الدكتور عبد الله الطيب :

موقفي أنا في المرشد موقف بسيط للغاية. وهو أنني اشتغل بالتدريس. ورأيت الناس قد اهملوا الأدب والشعر. فاردت ان اختار اكبر كمية، أكبر مقدار من الشعر متنوع وجيد، والجيد حكمت فيه أذواق الذين تعلمت منهم التذوق، ثم ذكرت فيه أقوالهم. والغرض تعليمي محض. ولذلك كان اسم الكتاب هو «المرشد»، ٱبْتَدَأْتُ بالأوزان وما تصلح له وانتقلتُ الى قضايا اللفظ والبيان وحاولت أن أحللها في ضوء ما قاله ابن رشيق والجاحظ وقدامة وأشباههم. وفي الجزء الثالث جئت بقضايا لم تطرق من قبل إلا عند الجاحظ وتلاميذ الجاحظ، المرتضى الذي تأثر به. ما ذكره الجاحظ في الحيوان وهي مسألة الحمام والأثافي. والصور الشعرية المختلفة. وهذه الناحية من النقد ماأخفيت أنني تأثرت فيها بالنقاد الأوربيين والغرض من هذا التحليل ان أحبب الشعر إلى الناس فلولا ان الناس نفروا من الشعر العربي ووصف بأنه مترد ومفكك ما كان لهذا الكتاب محل.

محمد العمري :

بالمناسبة ماذا في الجزء الرابع الذي ينتظره القراء؟

الدكتور عبد الله الطيب :

يوجد في الجزء الرابع تطور القصيدة نفسها. العرب اختارت القصيدة طريقا للكلام. وهذا اوقعهم في مهاو واصعدهم الى قمم. صياغة العرب الشعر في قصيدة جعلهم لا يؤلفون مسرحيات ولا ملحميات وغير ذلك مما عرف عند الأوربيين.

وجعل الشعر مواجهة وليس احتيالا لأن الشاعر الأوربي يريد الشيء فيحتال عليه، فلا يُوَاجِهُ.

أما الشعر العربي فانه يواجه، وهذه القضية فيها خطورة وعسر، ولذلك استأثر المدح بقسط كبير من الشعر العربي لأنك إذا واجهت لا بد ان تمدح او تهجو ولا مفر من ذلك لأنك تعيش في مجتمع بشري.

هذه القصيدة التي تختص بالمدح والهجاء وما يدخل في اطار ذلك كيف تطورت؟ ماذا كان في حضنها؟ أنا اختصرت الرأي بأن هذه القصيدة وصل بها زمن أفلست وما عُرف ماذا يصنع بها، ولذلك ظهر اناس كتبوا شعراً لا نهتم به كثيراً لأنه يمثل فترة هذا التيه. الحريري مثلا، لا تجد انسانا كتب عن الحريري الشاعر لكن لا توجد مقامة من مقامات الحريري ليس فيها شعر. وهذا الشعر مهم إنه يعالج موضوعا غير المدح. وليس هو الأغراض المعروفة وإن امكن أن يدخل في دائرتها ولكنه جزء من المقامة. كذلك صنع البديع لكن الحريري بالغ في ذلك. كذلك نجد عدداً من الشعراء ذكرهم العباسي في «معاهد التنصيص» وصاحب اليتيمة تناولوا موضوعات مختلفة في هذه الفترة والقصيدة أوشكت أن تفلس أو أفلست فاتجهت اتجاها آخر. هذه الفترة. اخرجت لنا قصيدة :

«أصالة الرأي صانتني عن الخطل»

التي سميت لامية العجم. وفي نفس الوقت ابتدأتِ القصيدة التي تسمى المِدحة النبوية. انه اتجاه آخر للشعر. لقد استمرت القصيدة المادحة بأنواعها إنها موجودة في المغرب، لان ملوك الطوائف استمروا فترة طويلة جدا في الأندلس يشجعون هذا الشعر وتأثر بهم المغرب. لقد جاءت فترة سيطرت فيها هذه القصيدة على كل شيء، ولا يؤرخ الناس لها، لماذا؟ لأن الأوربيين لم يؤرخوا لها بينما كان لها أثر في الادب الأوربي، أثر قوي جدا في الشعر الذي يسمى الشعر الديني. انك تجد قصيدة لفكتور هيجو يمدح فيها جد داوود وهو بعاث، وزواجه بروث وفيها تجد الشاعر يشبه القمر بنفس تشبيهات شعراء البديع، يشبهه بالخنجر وسط حقل النجوم. والقصيدة دينية محضة ويقرؤها تلاميذنا على انها شعر ممتاز ولا يقرأون «البردة» وهذا الامر آت من الغزو الحضاري. وهذه الفترة سميت بفترة الانحطاط وهي ليست فترة انحطاط وانما هي فترة تغيير الشعر، انتقل من اتجاه الى إتجاه آخر. اذكر اني قلت مرة ان شعر البوصيري من ناحية المبنى ما يقل عن شعر

أبي تمام والبحتري والمتنبي، فقال لي يوسف نجم : «هذا غير معقول لان هذا شعر فترة الانحطاط». ان هذا الكلام فارغ. هذا ليس شعر انحطاط. ان هذا شعر جيد وقوي ولكن موضوعه ديني. لقد استمر الموضوع الديني ينظم به في كل العالم الاسلامي، وله فترة ازدهار وله فترة انحطاط هو الآخر، لان الشعراء الذين اخذوا منهم وابتدأوا النهضة في الواقع ما وجدوا شعراً يهتدون به الا هذا الشعر الجيد ومن هذه الناحية انا ذكرت ان هناك جانبا مغفولا عنه، لعب دوراً كبيراً في النهضة، والناس يتركونه. كثيرة هي المهملات عندنا. فموريطانيا فيها افاضل ممن كان لهم دور كبير جدا فيما يسمى بالنهضة الحديثة. واليمن لكن كلتا هما مظلومتان. اليمن اعطت مؤلفا في وزن مؤلف «تاج العروس» وأظن أنه هو نفسه شارح لبعض ما كتب الغزالي. وموريطانيا اعطت الناس كتاب المخصص لابن سيدة والشنقيطي الذي جلس مدة في مصر يعلم الناس، وعلم المرصفي. والبارودي تأثر بهؤلاء الناس. فدورهم في تعليم اللغة العربية مهم جدا. وهؤلاء هم خريجو القصيدة النبوية. فالتاريخ متصل ما فيه شك إلى أن تصل إلى عصرنا هذا.

ولهذا فانا حاولت في الجزء الرابع من المرشد أن أصل بهذا وأذكر المدارس الحديثة وأشير الى بعض النقاد المهمين الذين كتبوا في هذا. منهم مثلا، أحد المصريين. هو محمد صبري السربوني، واظن ان هذا الرجل لا يذكر عنه كثير. ان له كتابا اسمه «تاريخ وادب» او ما يشبه هذا العنوان وهو كتاب جيد جدا انتقد فيه صبري وجماعة من شعراء النهضة. ومن أغرب ما ذكره ان هؤلاء الشعراء نقلوا الشعر الغنائي Lyrique الى الشعر العربي. غريب هذا! إذ إن المعروف أن الشعر العربي غنائي لكن هذا خالف الناس بقوله ان الشعر الغنائي لم يكن معروفا عند العرب حتى جاء هؤلاء الشعراء فنقلوه على الغرب وهو كلام فيه الكثير من الصحة. هو تنبه الى ان القصيدة العربية ليست غنائية. إن الشعر الغنائي عنده ذاتي ونموذجه هو شعر لامرتين الذي ترجم له قِطَعاً. السربوني هو من جيل طه حسين وهو مغمور وقد الف كتابا سماه الأعلام وكان متفردا في آرائه.

محمد الولي :

عندي سؤال أخير، انا حريص على الا اترك هذه الفرصة تفوتني. هذا السؤال

يتعلق بالنقد الذي وجه الى المرشد من طرف الناقد المصري الدكتور محمد شكري عياد في كتابه موسيقى الشعر العربي. أريد ان اعرف رأيكم في هذا النقد.

الدكتور عبد الله الطيب :

انا قرأت هذا الكلام. هو ذكر مسألة «ذاتي». وهذا خطأ لان النقد الذاتي يصدر عن انطباعات ذاتية. والاختيارات التي في المرشد ليست صادرة عن انطباعات ذاتية وانما صادرة عن أخذ ونقل ممن اختارها قبلي من اشعار العباسيين الموجودة في مختارات البارودي وفي الكتب التي اختارت الشعر فيما بعد، فانا في هذه الناحية متلق لما استجيد. من جهة اخرى ان الآراء التي عبرت عنها صادرة عن استقراء ففي كل كتاب المرشد لا يوجد رأي غير مسنود بشواهد فالذاتية ليست اكثر من ان هذه آراء صدرت مني أما غير هذا فالحكم استقرائي. وهذه الطريقة علمية. انني استشهد دائما على ان الطريقة التي اتبعها صحيحة بدليل انه لما كتب المرشد لم يكن كتاب حازم معروفاً ولم اكن اطلعت عليه منسوخاً لان المرشد طبع سنة 1955. وكان كتب سنة 1952. وكتاب حازم خرج حوالي 1962 وانا ما زرت تونس الى سنة 1961. ولم اكن اعرف شيئاً عن كتاب حازم قبل هذا التاريخ. والشاهد ان كثيراً مما قاله حازم موجود في المرشد فلا يمكن ان يكون هذا النقد ذاتيا يمكن ان نكون ذاتيين! ثم ان هناك شيئاً آخر غريبا هو انني تكلمت انا عن الرجز بأنه ناشيء عن الحركة وأشياء من هذا القبيل وهذه أمور استقرأتها من النصوص، وتكلمت عن ستة اوسبعة بحور على انها فخمة. إن هذا الكلام نفسه موجود في كتاب القوافي للاخفش. والاخفش على أرض اثبت من حازم ومن المرشد، لان الاخفش يجزم بان هذا كان رأي العرب في هذه الاشياء. انهم عدوا ستة أبحر فخمة ويضيفون اليها بحر الخفيف. والأبحر التي ذكر انها فخمة هي عينها المذكورة في المرشد. وأخطأ شكري عياد في المنسرح بدليل أنه لم يذكره حازم ولا الأخفش ولا المرشد. لان المرشد تابع لهؤلاء اسقراء.

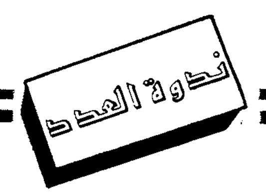
محمد العمري :

التواتر له معنى؟

الدكتور عبد الله الطيب :

نعم التواتر له معنى. انه هو الذي حكم حكما ذاتيا «فرمتني بدائها وانسلت»

والنقد الذي قاله شكري قاله أيضا جماعة من اخواننا المصريين. وانا اتهمتهم في هذا انَّهم يعولون على النقل. اي أني ذكرت رأيا ينبغي ان أقول ذكره الناقد فلان وذكر فلان وفلان. ولكن لو كان هذا كله مذكوراً لما كانت هناك حاجة الى تاليف المرشد. لان المرشد لم يقدم اطروحة. ولو كان كذلك لكنت بالفعل مطالبا بالاستئناس بآراء. المرشد الفته في فراغي وانا مدرس في معهد التربية وأنا حائز على الدكتوراه صافي المزاج سنة 1950، وحاولت ان انشر ما كتبته عن المعري سنة 1958. فحدث اضراب في المطابع البريطانية فلم أجد الفرصة لترجمة كل هذه الرسالة. وقد كنت ترجمت جزءاً منها تم نشره في مجلة المجتمع اللغوي بمصر وبعض آرائها ضمنته في المرشد. لكن هذه الرسالة كتبت للدكتوراه وانتهت سنة 1950. والمرشد كتبته وانا مدرس في احدى قرى السودان تبعد عن الخرطوم حوالي 200 كلم ولا استئناس الا بالكتب. ولقد كنت آنذاك اشتغل ضمن مجموعة لاجل اعداد البرامج لمرحلة ما قبل الثانوي. وكذلك تجد جزءاً من المرشد الغاية من ورائه تعليم الوزن بطريقة ترنيمية.



اللسانيات والنقد الأدبي

(القسم الثاني)

مجموعة من الأساتذة الباحثين

محمد العمري

اتطرق لمجموعة من النقط التي عرض لها الزملاء، وأبدأ بالتراث البلاغي العربي، هذه القضية التي تطرق إليها قبلي الزميل الاستاذ م العلمي بما يشفي.

1) ـــ كثيراً ما يقال ان النقد أو الدراسات الأدبية القديمة كانت دراسات حول النص أو في مضمونه، ولم تحاول اقتحامة كنص قائم الذات، والعذر قائم هنا حين تؤخذ الأمثلة من الأدب الغربي. فقد واجه البلاغيون العرب النص فتعمقوا في تحليل مستوييه الدلالي والتركيبي كما هو الشأن في دراسة العدول او التوسع والمجاز عند الجرجاني في أسرار البلاغة ودلائل الاعجاز ، وكذا نظريته في النظم التي بلورها في دلائل الاعجاز فلم يكن يدخل في اعتباره غير بنية النص. وقد حاول معاصره ابن سنان الخفاجي أن يعطي الجانب الصوتي في الأدب المكانة الأولى وقد بدأ مشروعه حين قال : «إن المتكلمين وإن صنَّفوا في الاصوات وأحكامها وحقيقة الكلام ماهو ؟ فلم يبينوا مخارج الحروف، وانقسام أصنافها، وأحكام مجهورها ومهموسها، وشديدها ورخوها، وأصحاب النحو وإن أحكموا بيان ذلك، فلم يذكروا ما أوضحه المتكلمون الذي هو الاصل والأُس، **وأهل نقد الكلام فلم يتعرضوا الشيء من جميع ذلك وإن كان كلامهم كالفرع عليهم**». ثم نراه يحمل الفصاحة كلها في اللفظ، وبذلك برز مقدمة مطولة في الحديث عن الاصوات ، وسار يعدد شروط الكلام الفصيح إفراداً وتركيباً

ولم يكن لهذا المشروع أن يسير إلى نهايته فقد أجهض بعد ذلك بطغيان ما هو سائد من الثقافة البلاغية. وربما ثقافة الرجل كذلك، إذ لم يكن يمتلك من قوة التحليل والتركيب ما كان للجرجاني في كتابيه المذكورين.
والذي يهم هو وجود مشروع واعٍ للبحث عن الادبية في المستوى الصوتي بالتحديد.
وكان هناك مشروع قدامة الذي حاول أن يقدم مجموعة من العناصر المتفاعلة في النص بسائط ومركبات وليست إلا اللفظ والوزن والقافية والمعنى.
وقد يستغرب الدارس وجود تشابه كبير بين اجتهادات الجرجاني في تحليل العدول والنظم واجتهادات بعض الدارسين البنيويين الجادين من المحدثين مثل جان كوهن في «بنية اللغة الشعرية»، وقد يتفق معي الأستاذ م الولي حول هذه النقطة...

2 ــ قد اختلف مع بعض الزملاء ــ والاختلاف هنا جميل ــ حول نقطة أخرى وهي اعتبارهم النص الأدبي كأي نص آخر لا ينبغي أن نبحث فيه عن الجمال لصعوبة إدراك هذا الاخير...

والواقع أن الناس على اختلافهم يعرفون، في جميع العصور، ما هو الادب ويفرقون بينه وبين ما ليس أدباً. كما أن الطابع الذي يُقَدم إليه الكتاب لا يحتاج إلى أي شرح ليعرف أن الكتاب المقدم إليه هو كتاب أدبي وقد يعتذر عن طبعه لضعف أدبيته... وأدت عملية الانتقاء هذه إلى حفظ نصوص وضياع أخرى...
وعلى هذا الحس وهذا الاختيار اعتمد «جان كوهن» في العينات التي اختارها في كتابه «بنية اللغة الشعرية»على إجماع الناس على أن هؤلاء شعراء، إذ يرى أنه «مادام عَالم الجمال يلعب دور الملاحظ فيلزمه أن يتخلى عن دور المنتخب لشخص آخر.» ولكن في جميع الأحوال لا بد من منتخب ولذلك اسند «جان كوهن» هذا الدور للجمهور الواسع... وقد يخطىء الجمهور جزئيا لوقت ما، ولكن لن يكون الخطأ شاملا ودائما.» (Structure du langage poétique, p. 16)

ولقد طرح هذا المشكل بحدة بالنسبة لـ ليفين Levin (s) الذي حاول أن يدمج المعارف الأوربية المنتقلة إلى أمريكا عبر قناة ياكوبسون ــ ومبادىء النحو التوليدي فكان مما جاء من كلامه ملخصاً : ليس مشكل التحليل اللساني للشعر هو كيف نحلل بل ما هي البنيات اللغوية المطلوب تحليلها، أي أن الطريقة التي

تستعمل بها اللغة لتحقيق الشاعرية والجمال غير واضحة، وليس هناك حاليا نظرية لسانية، ولا نحو أو مجموعة من القواعد التحليلية بوسعها تحديد البنيات المناسبة في الشعر، فبوسع نظرية أو طريقة أن تصف وصفاً لغوياً تاماً قصيدة ما، غير أن ليس هناك وسيلة للتفريق بين البنيات اللسانية والبنيات العادية التي تسمح باختيار الخصائص الشعرية فنحن في حاجة إلى مدخل للغة الشعر. (مجلة Langage n. 51. p. 21 - 22)ويبدو ان الانتقادات التي وجهت الى ياكوبسون في اعتماده محوري الاختيار والتركيب في البحث عن التوازن باعتباره المقوم الأساسي في الأدب تعتمد على أن مشروع هاريس قد شكك في قيمتها ما دام أظهر إمكان تحليل الخطاب أي خطاب على هذين المحورين.

فكيف يمكن التمييز بين الموازنات parallélismes الأدبية وغير الادبية.

ذ. طنكول : إذن هنا تظهر صعوبة تحديد الجمال.

العمري : نعم ، ولكن المشروع مفتوح للبحث ولقد حاول نيكولا ريفي في مقالة مطولة بعنوان «التوازن، والعدول في الشعر» إنقاد نظرية ياكوبسون بوضع مقاييس توازنية معقدة تخترق عدة مستويات لفرز التوازن الشعري من توازن الخطاب العادي، ومقالته في غاية الدقة والطرافة.

3 ــ ذهب الاستاذ الحناش إلى أن وجود مصطلح في الأدب وفي اللغة دليل على أنه مأخوذ من مصدر ثالث مشترك؛ واستدل على ذلك باختلاف مدلول المصطلح داخل العلمين.

وأرى خلافا لذلك أن اختلاف محتوى المصطلح يرجع إلى اختلاف طبيعة المجالين اللذين استعمل فيهما، لأن التركيب في الرواية وللاستاذ لحمداني أن يجلو هذا الموضوع ــ هو شيء آخر غير التركيب في مفهومه اللغوي.

4 ــ وأخيرا فإن المشروعية التي قد يتذرع بها اللساني في اقتحام مجال الأدب قد ترجع إلى تصور أشمل وهو أن البناء الذهني للانسان هو بناء لغوي فالانسان يتعلم باللغة ويفكر بها ويشكل وعيه من خلالها، فمن المشروع أن تكون البنيات الثانوية (الفن عند لوتمان) مشاكلة للبنية الأصلية (اللغة الطبيعية). ومن ثم تكون هناك مشروعية للحديث عن لغة شعرية بإزاء اللغة الطبيعية .

وأخشى أن يكون ذلك ذريعة لاقتحام مجال الأدب ليس إلا، كما كان مثل ذلك

حين وسع ياكوبسون وظائف اللغة فكانت الوظيفة الأدبية إحدى الوظائف اللغوية ... والواقع أن الشعر وإن كان لغة فهو يستعمل معطيات اللغة كما يستعمل معطيات على الاجتماع وعلم النفس ..الخ.
مما لا تتسع له الدراسة اللغوية، لقد ذكر الاستاذ الحناش أن «ضرب زيد عمراً» يمكن ان نفهم طبيعتها في الحقيقة والمجاز بالسياق اللغوي نفسه فيما إذا ضرب بسكين أو ضربه في عِرضه غير أن هناك سياقاً خارج اللغة فعند ما يقال «تزوج راهبنا بالامس» فإن هذه الجملة النحوية لن تجد القبول إلا عند مستمع كاتوليكي كما قال ج ج توماس (Théorie générative et poétique littéraire in langage n. 51. p. 17)

وخلاصة رأيي — وأنا رجعي بخصوص قضية الجمال واستقلال الأدب ومتمسك برجعيتي — أن النقد قائم ومستقل عن علم النفس، ومستقل عن علم الاجتماع، ومستقل عن علم اللغة. والناقد في تأرجحه بين هذه العلوم متهم، واعتذر عن التبسيط إلى أدنى حد لأشبه الناقد بالطبيب، فإنه مهما اتقن الفزياء والكمياء وعلم الأحياء، يحتفظ بصفته كطبيب وذلك لنوع التوجيه الذي يوجه فيه علومه ومعارفه، وهو الطب والاستشفاء. وشأن الناقد أن يستفيد من عدة علوم. إذن ماذا يمكن أن يقدم علم اللغة بمعناه الضيق؟ أما إذا وسعناه — كما في التداولية يشمل أطرافاً من علم النفس وعلم الاجتماع، فيحق التساؤل عما إذا كنا ما نزال أمام لسانية حقة، أم أمام شيء آخر..

حميد لحمداني :

لقد طرحت سؤالا في بداية حديثنا عن هذا المحور الذي يتناول علاقة اللسانيات بالنقد الأدبي، وكانت هناك بعض المحاولات للاجابة عن سؤالي، ومع ذلك سأحاول بدوري أن أقدم مثالاً يوضح طبيعة انتقال هذه المصطلحات من اللسانيات الى النقد الأدبي. هل تنتقل هذه المصطلحات باعتبارها مفاهيم مجردة، أم أنها تحتفظ بفعاليتها، وحمولتها الاجرائية التي كانت لها في حقل اللسانيات.

وأنا أجيب عن هذا السؤال قبل أن أقدم المثال التوضيحي فاقول بأن هذه

المصطلحات لا تحتفظ إلا بدلالاتها المجردة العامة، بينما تفقد طبيعتها كفاعلية إجرائية في حقل اللسانيات لأنها تتقمص فعالية إجرائية جديدة، وهذا يدفعني إلى الاجابة عما قاله الاستاذ الحناش حين اعتبر النقد الأدبي استمراراً للسانيات، إذ أرى العكس تماماً، ذلك أن النقد الادبي عندما يستفيد من المصطلحات اللسانية يستقل تماماً بموضوعه الخاص، ولا يصبح للسانيات أي دور إلا في تزويده بالمصطلحات بآعتبارها مفاهيم مجردة لا غير.

والمثال الذي أقدمه يتعلق بطبيعة التركيب التي هي موضوع اللسانيات الاساسي، وطبيعة التركيب في الشعر، ثم طبيعة التركيب في الرواية أو السرد عموماً، [وهنا أتحدث عن سرد خاص أي ما سماه باختين Bakhtine ، الرواية المتعددة الأصوات Roman polyphonique ، التي تستخدم أصواتاً متمايزة يقارن الراوي بينها بطريقة حيادية]. فما هو الاختلاف بين أنواع التركيب الثلاثة التي أشَرْتُ إليها ؟

بالنسبة للجملة تعتبر الوحدات التركيبية الاساسية فيها هي «المورفيمات» فالعلاقة بينها هي التي تنشيء ما يسمى بالمظهر التركيبي .

بالنسبة للشعر تعتبر الجملة أو الجمل هي الوحدات التركيبية الأساسية، وهي وحدات دلالية أسميها أنا بأنها وسطى، وليست كبرى فالعلاقة بينها هي التي تشكل المظهر التركيبي، أي تؤسس خطابا شعريا يعبر عن صوت واحد هو صوت الشاعرَ الفرد.

أما بالنسبة للرواية أو السرد المتعدد الاصوات (ذلك الذي نبه باختين إلى ظهوره مع اعمال دوستو يفسكي) فهو يختلف كل الاختلاف في طبيعة تركيبية، فالمورفيم لا يشكل فيه وحدة تركيبية، والجملة كذلك لا تؤسس مع غيرها من الجمل وحدات تركيبية، ذلك ان هذه الوحدة قائمة في مجموع الخطابات التي تؤلف فيها بينها داخل العمل بكامله. إن الرواية المتعددة الأصوات هي عبارة عن مجموعة من الخطابات، فلكل بطل خطابه الخاص به. والمظهر التركيبي يتكون من العلاقة الحوارية (Dialogique) بين مجموع هذه الخطابات.

هنا نلاحظ تصاعداً معيناً في مفهوم التركيب وفي طبيعة الوحدات التركيبية المؤسسة له، وذلك على الشكل التالي :

النوع الادبي	الوحدة التركيبية
ــ النوع العادي (الجملة) ــ الشعر ــ الرواية المتعددة الأصوات	المورفيم (الكلمة) الجملة الخطاب

ان الرواية كما يبدو من هذا الخط التصاعدي هي بمثابة خطاب الخطابات، ويحضرني هنا التعبير الذي حدد به «باختين» طبيعة الرواية الحوارية إذ قال بأن الرواية المتعددة الأصوات **تُؤَسْلِبُ الاساليب**، بمعنى تجعل الخطابات، والاساليب وسيلة لبناء خطابها أو أسلوبها الخاص. وقد انتقد بشدة ــ في هذا الصدد ــ أنصار الأسلوبية القديمة الذين كانوا يدرسون الرواية باعتبارها وحدة أسلوبية تُقابل ما يدعى عادة بأسلوب الكاتب أو فردية أسلوب المؤلف. فمن الخطأ الكبير أن ننظر الى الرواية على أنها، بمجموع أساليبها، هي أسلوب الكاتب، إن أسلوب الكاتب يمكن أن يدخل الرواية باعتباره وحدة تركيبية من الوحدات المختلفة الاخرى التي يتقمصها الأشخاص الروائيون، وهكذا فلغة كل من المقامر، والقاضي والعامل، تشكل وحدة اسلوبية داخل عالم أساليب الرواية المتجاورة. والتركيب العام للرواية يتشكل من العلاقة بين هذه الوحدات الأسلوبية وليس من الجمل المكونة لها أو من الكلمات المكونة لهذه الجمل. ان المظهر التركيبي ــ من هذه الوجهة ــ له طبيعة شديدة الاختلاف عن التركيب في الجملة أو التركيب في القصيدة الشعرية، وهذا يفضي إلى أن للشعر لسانيته الخاصة كما أن للرواية لسانيتها الخاصة، وأن المصطلحات المستفادة منها في هذين الميدانين وهي مأخوذة من لسانيات الجملة تُدْمَجُ في خُصوصِيَات موضوع كل منهما.

لـ . موزوني

تحديد إسهامات الالسنية في النقد الأدبي مسألة تاريخية ما تزال قيد الدرس والبحث وينبغي أن تربط الحديث عن هذه الاسهامات بالمراحل التي مر بها النقد

مع تمييز بين المدارس.
ويجب من جهة أخرى أن نعترف أن علاقة الالسنية بالنقد أو بالنص الأدبي لا تسير في اتجاه واحد بل على العكس من ذلك هي علاقة جدلية. فالدراسات اللغوية تستفيد هي الأخرى من تحليل النص الأدبي. فاللسانيات تستفيد من عدة علوم منها الفلسفة والرياضيات والمنطق وعلم الاجتماع وعلم النفس ...الخ. في مجال السيميائيات نذكر على سبيل المثال إسهامات G. Granger, Ch. Morris, E Cassirer, C.S. Peirce, و J. Derrida (La voix et le phénomène)

وخلاصة القول إن اللسانيات تأخذ من جميع العلوم الأخرى، وتنقل هذه الآثار الى تحليل النص الأدبي.
قلت : يجب تحديد المدارس والمراحل التي مرت منها كل مدرسة فقد تغيرت النظرة الى النص بتغيير هذه المدارس. يمثل سوسير لمفرده اتجاها خاصا. فانطلاقا من آرائه اللغوية، بادر النقد الأدبي في الستينات الى دراسة النص الأدبي كنسق من العلامات، يدرس على محور التزامن، سمي هذا الاتجاه بالتحليل البنائي أو البنيوي. أي الذي يرصد الوحدات المكونة للنص، ثم ابراز مختلف العلاقات التي تنظم هذه المكونات، ومن الملاحظ أن هذا الاتجاه وقف عند حدود النص كنظام ولم يتعده الى ما هو خارجي.

والمرحلة الثانية طغى فيها التحليل البنيوي على طريقة Hjelmslev ومن حذا حذوه ونذكر بالخصوص A. J. Greimas. فإذا كان سوسير يدرس العلامة اللغوية وعلاقة الدال بالمدلول، فإن Hjelmslev انتقل الى مستوى آخر من التحليل وفرق بين التعبير والمحتوى كما سبق أن أشرتُ الى ذلك. أما المدرسة الوظيفية التي يتزعمها في اللسانيات A. Martinet وفي السيميائيات J. Luis Prieto فهي تختلف عن البنيوية في كونها تدرس الأنظمة غير اللغوية والتي من وظائفها الاساسية التواصل، وقد تركت جانباً النص الأدبي لكونه لا يتوفر على الشرط الأساسي وهو التواصل. وقد لعب مصطلح الانبناء المزدوج La double articulation دوراً أساسياً في تصنيف أنظمة التواصل المختلفة.

وننتقل الى المرحلة الثالثة إلى النحو التوليدي والأبحاث حول الدلالة. ونشير هنا الى أن النحو التوليدي تم تطبيقه على النص الأدبي بطريقة مغايرة تماماً لما كان

عليه عند اللغويين، لا يمكن أن نوضح ذلك في حدود هذا التدخل القصير يكفي أن أقول إن البحث عن ميكانيزمات الدلالة، يستدعي تجاوز مستوى التمظهر La manifestation أي مفهوم العلامة عند سوسير والبحث فيها في البنية العميقة لأنها كما يقول Greimas تخضع لعلاقات منطقية وخارجة عن الزمان logique et a - chronique. وقد أطلق على البنية الاساسية للدلالة اسم المربع السيميائـي، الموجود في البنية العميقة . ووجه الشبه هنا عند النحو التوليدي والاتجاه السيميائـي «كريماص» يتجلى في الاعتقاد النظري الراسخ الذي بموجبه تعتبر البنية العميقة من أهم مستويات التحليل، لأنها تنبني على نفس القواعد في حين ان التمظهر يختلف من نظام إلى آخر ، من جنس أدبي إلى آخر فالدلالة واحدة، وتخضع لقوانين منطقية ثابتة، ثم هي تأخد على مستوى السطح اشكالا متميزة . هذا ما ميز «بارت» مثلا عن «كريماص» و «سوسير» عن «يمسليف» أي أننا انتقلنا من مستوى المعنى Le sens الى مستوى الدلالة أي Signification .

وأخيراً فإن اسهامات اللسانيات تكمن في اتيانها بمناهج تختلف عن النقد الأدبي وتختلف عن اللسانيات منها مثلا تحليل الخطاب والتحليل الآلي للخطاب و l'analyse de l'énonciation la sémiolinguistique... ولا يمكن ان نتحدث عن كل هذه المدارس اللغوية دون أن نذكر السيميولوجيا العامة أي علم العلامات كما قال سوسير الا أن موضوع الندوة محدد في بعض المحاور. نتمنى ان نخصص وقتا آخر لهذا الموضوع . نلتمس هذا من المشرفين على المجلة.

محمد الولي

أميز في علاقة النقد باللسانيات بين نوعين من العلاقة : علاقة الأدب باللسانيات باعتبارها لسانيات، وعلاقة الأدب باللسانيات باعتبار ما تضمره (تحتويه) من معارف علمية. وأبدأ بالمستوى الأول :

1 ــ عندما يتكلف اللساني بوصف وقائع شعرية بمفاهيم ومصطلحات لسانية يكف عن أن يكون لسانيا ويصبح ناقد أدب. فلا اعتبر ما تفعله جوئيل طامين J. Tamine لسانيا بل هو من قبيل الدراسات الأدبية وكذا الشأن بالنسبة لعمل

إيرين طامبا ميكز I. Tamba Mecz .

2 ـــ قد تضللنا المصطلحات اللسانية عند استعمالها في مجال الأدب فتوهمنا أنها لسانية وليست كذلك إذ إنها تحمل مفاهيم جديدة وهذا هو شأن مصطلحات استعملها بارث Barthes فقد تحدث عن تركيب الوحدات السردية Syntaxe وعن العلاقات السياقية أو التوزيعية وَ العلاقات الايحائية، وتحدث عن المؤشرات Les indices وغيرها من المصطلحات المستخدمة في اللسانيات.

3 ـــ الموقف اللساني المحض الذي يحاول ان يقدم وصفا نحويا او لسانيا خالصا للغة الشعرية، مع الاعتماد، بالاضافة الى ذلك، على الاحصاء وعلى القيمة النفسية والاجتماعية لهذه الوقائع المرصودة بالوصف. هذا الموقف يمثل ممارسة لشكل من أشكال الاسلوبية ونوع من أنواعها.

4 ـــ إذا تقيد اللساني بوضع وصف لساني خالص لواقعة شعرية نصبح أمام شكل من أشكال الاختزال والمسخ، أي أننا نختزل ما في هذه الوقائع اللغوية من شعر فنتعامل معها باعتبارها وقائع لغوية عادية، وهذا شيء ينبغي أن ننتبه إليه، وينبغي تلافيه حتى لا تختلط الأمور.

هناك نوع من التأثر باللسانيات ليس باعتبارها لسانيات بل باعتبار مضمراتها النظرية المنهجية الابستمولوجية واعتقد أن هذه الأمور يمكن أن نختزلها في النقط التالية :

ـــ ارتباط الناقد الأدبي بالنص والالحاح عليه.
ـــ النزوع إلى نبذ التدخلات المعيارية.
ـــ السَّعي إلى توحيد الجهاز النظري.

الشيء الذي لم يتحقق بكثير من الدقة عند القدماء. فعلم الانشائية يتوزع عندهم بين علم المعاني والبديع والقافية وغيرها ويوجد بعضه في النحو وفي الفلسفة (بحث التخييل) وربما في المنطق.

ـــ والنقطة التالية تتعلق بالضبط المنهجي : فقد أصبح الانشائي يعين هدفه عندما يواجه النص، كما يعين مستويات النص بدقة ويعين وحداته ويقدم جرداً لها، كما يدرس توزع هذه الوحدات داخل النص، وبوسعه أن يختبر جهازه بتقديمه

إلى شخص آخر يطلب منه الوصول إلى نفس النتائج .. وهذا يعني استبعاداً للاحكام الانطباعية، تلك الأحكام التي تجدها منتشرة بكثرة في النقد العربي الحديث .. ويمكن تدقيق الاختبار بتقديم أمثلة زائفة، إذ إن قبولها سيعني أن الجهاز فاسد وينبغي تغييره أو اصلاحه.

فالنقد الادبي الحديث يميز بين ما هو إنشائـي وما ليس كذلك فيستعبد الابعاد الاجتماعية والنفسية والتاريخية كما كف عن الاهتمام بمحتوى الانتاج واتجه إلى صورته

ـــ لقد سلمت الانشائية الحديثة تعيينا جديداً أي وظيفة جديدة لكل من التاريخ وعلم النفس وعلم الاجتماع باعتبارها علوما يمكن أن تدرس إنشائية النص فيمكن قيام تاريخ للانشائية يتحدث عن تطور الأشكال، فالادوات الشعرية مثل الاستعارة والموازنة والخروق النحوية لا تتحقق كما ولا كيفاً في جميع العصور، إذ تختلف الوظيفة وعلى الانشائـي المؤرخ للاشكال أن يرصد ذلك ويفسره من داخل النظام نفسه. وهو يلجأ كثيرا إلى التفريق بين الاجناس فيلاحظ سيطرة الصورة الشعرية في الشعر وتراجعها في الخطاب الإشهاري مثلا حتى لا تعوق وظيفة الفهم، وهي إذ ترجع إلى الوراء تترك المجال لأدوات تعبيرية أخرى ذات طبيعة صوتية مثل القافية ...الخ

فانتم ترون كيف أن الانشائـي الذي أوقف التاريخ وعلم الاجتماع وعلم النفس، وحاصر هذه العلوم في أماكنها أعطاها مهام جديدة كما هو الشأن بالنسبة للتاريخ فيها تقدم ويمكن إعطاء مهام مماثلة لعلم النفس .. كما يلاحظ أن التداولية أصبحت تمرر من حين لآخر أطرافاً من هنا وهناك.

طنكول

يصعب في رأيي تحديد مفهوم جامع مانع للنص الأدبي، فكل ما يمكن للناقد أن يقوم به هو تحديد بعض مستويات التحليل. أما البحث عما هو جمالي في النص فسيسقطنا في المعيارية. إذ ما هي مرتكزات البعد الجمالي في النص ؟ لقد حاول ماركوز أن يجيب عن هذا التساؤل. لقد استفاد النقد من اللسانيات، لكن ما توصل اليه يعد الآن نسبياً إن لم أقل غير مقنع، إذ يعمل الآن على تعويض البحث

عما هو جمالي بالبحث عن كيفية اشتغال النص، والميكانيزمات التي تشغله، وكيف يشتغل المجتمع في النص، وكيف يشتغل الخيال داخل النص، وكيف تشتغل اللغة داخل النص. أما الجمال فشيء ميتافيزيقي. يمكننا أن نبين كيف تشتغل القصيدة على المستوى البلاغي والتركيبي والعروضي. أما الحديث عما هو جمالي فصعب إذ تختلف المقاييس من ناقد لآخر مع العلم أن قصيدة ماتنتج أدوات تلقيها. فرامبو يعتبر الآن من الشعراء الكبار في الشعر الفرنسي في حين اعتبر في عصره متسكعا زنديقا لا فائدة تطلب من شعره. وكذلك الشأن بالنسبة لفرلين ولوترريامون. ويمكن التمثيل أيضاً بزولا وفلوبير وغيرهم ذلك أن المقاييس التي كانت سائدة لم تكن تساير الكتابة التي فرضت نفسها، فمقاييس تحديد الجمال تختلف من نص إلى نص ومن كاتب لآخر. فاللسانيات حررت من الاحكام المعيارية. فهناك كتابة، وهناك اشتغال فيتعامل مع النصوص انطلاقا من خصوصيات اشتغالها، كما تقدم، أي البحث عن أدبية النص، كل نص على حدة.

هذا، وحين نقول إن القدماء سبقوا إلى بعض القضايا، فإن الأمر يختلف عما أحدثته اللسانيات التي وضعت نظرية متكاملة. فقد نجد عند الجاحظ إرهاصات لمشروع جنيني، لقيام تحليل داخلي للنص الأدبي على المستوى الصوتي والبلاغي والتركيبي وغير ذلك، ولكن هل وضع نظرية وقام بتطبيقها على الشعراء من ذلك العصر، هذا مالا نجده عند هؤلاء الباحثين أو علماء البلاغة. إن النظرية لا تنفصل في نظري عن التطبيق.

ومما هو أساسي في نظري عدم إغفال الشكلانيين الروس في الحديث عن علاقة الأدب باللسانيات، فقد لعبوا دوراً أساسياً في خلخلة المفاهيم الميتافيزيقية المتعلقة بمفهوم الأدب وموضوعه، وعلاقته بالنقد، ولذلك لا نجد عند توما شفسكي وإخنباوم المفاهيم القائمة عند لانسون. فقد نظرا إلى تاريخ الأدب باعتباره تاريخ أشكال وليس تاريخ مؤلفين ومدارس، فيمكن أن نؤرخ مثلا لتطور السرد في الادب العربي، كما نؤرخ لتطور القصيدة إلى أن نصل إلى الشعر الحر.

لحسن موزوني

اتفق مع ما ذهب إليه الزميل عبد الرحمان طنكول عند حديثه عن إشكالية

النصوص الأدبية، فالادب إشكالية. إذ كيف نحدد الأدب، كيف نحدد الأدبية داخل النص الأدبي ؟ إن هذه الأسئلة ما تزال معلقة والنتائج التي حققتها السيميولوجيا الآن تنحصر في ميدان ضيق أي في مناهج التواصل أو ما يسميه البعض سيميائيات التواصل أو الابلاغ. ونحن نقترح أن تسمى سمائيات اللغويين إذ إن بريطو ومارتيني وغيرهم هم من اللغويين بالدرجة الأولى. اما سميولوجيا النص الأدبي فهي من صنف آخر وتختلف جذريا من حيث المنطلقات، ومن حيث الأهداف عن سيميائيات الدلالة.

وعموما فقد حددت اللسانيات مستويات تحليل النص الأدبي وهذا لم يكن معروفاً قبل اللسانيات ــ أي المستوى الصوتي والتركيبي والدلالي. وهذه إحدى فوائد اللسانيات إزاء الدراسات الأدبية، وهناك جوانب أخرى ...

محمد الحناش

قيل إن التركيب يختلف من الشعر إلى الرواية ...وفي رأيي أنه ما دام التعريف الذي نعطيه للتركيب هو تركيب الجمل السليمة ليس في الانجاز فحسب ولكن في القدرة، La compétence أي ليس في الانجاز على المستوى الصوتي، فلا أرى فرقا بين التركيب اللساني والتركيب في الرواية. أما إذا قصد بالتركيب في الرواية التأليف La composition فذلك يختلف عن التركيب Syntaxe فيكون الاشكال إشكال ترجمة فحسب. هذا مفهوم التركيب بصفة عامة وليس لدى تصور خاص للرواية. وعموما فإذا ما كان النص الروائي إنتاجا لغويا أو ممارسة لغوية فإن التركيب يتسع للمفهوم اللغوي ثم يأخذ معنى إضافيا.

أما القول بأن السياق الخارجي هو الذي يحدد البنية أو الصورة الشعرية، فاللسانيات في اعتقادي تدرس النظام اللغوي في سياق حر، تدرس الجملة في نطاق سياقها الداخلي لا في علاقاتها مع النص أو مع الجملة السابقة لها. فكل جملة تخلق سياقها الداخلي فيكون السياق هنا هو التوزيع فمعنى قولنا : «قتل زيد عمراً» يتحدد بالسياق إذ به يظهر فيما إذا كان القتل حقيقة أو مجازاً، فإذا أضفنا اليه جملة أخرى ظهر المعنى : قتله بالموسى أو بالكلام، وفي هذه الحالة يتحدد المعنى

من خلال السياق اللساني . ومعنى ذلك أن ليس هناك سياق في اللسانيات خارج اللسانيات نفسها .

م الولي : هناك مقام (Situation)

الحناش : ليس هناك مقام في إطار التركيب، بل حتى في الدلالة La sémantique بمعناها الشكلي، أي بعيدا عن المعنى والمحتوى. فالدلالة مفهوم شكلي يخضع لمجموعة من القواعد، فلا نفهم الدلالة على أنها مجموعة من الأشياء المجردة. الدلالة هي ناتج العلاقة الموجودة داخل البنية اللغوية، وليست هناك دلالة خارج البنية اللغوية . والذي يحدد الاطار العام للدلالة هو الشكل أولاً. أي أن كل شيء ينطلق من إطار العلاقات والعلاقات تترجم عندي بالسياق الداخلي للتركيب.

ق. القاضي : إن ما يدعونه اليوم دلالة شكلية هو خدعة لفظية Ruse métalinguistique لا غير، وذلك ظاهر عند كورفيت وكروس نفسه.

الحناش : أعلم أن ذلك غير واضح عند كروس نفسه. المشكل الآخر الذي أتطرق إليه هو مشكل الجمالية، إن إدخال الجمالية يفتح باب الفردية فلا يتفق اثنان على جمال نص إذا كان المقصود درجة الاعجاب ، وما يمكن البحث عنه هو الأدبية، فالاعجاب مرتبط بتجربة المتلقي وسأعود إلى شيء مستهلك وهو القدرة La compétence فالنص تجربة لغوية تفهمه وتحكم عليه لأنه يصادف ملكة لسانية عند الانسان يستقبل بها اللغة، وهناك تعريفات لهذه القدرة، هل هي مجموعة دلائل أم مجموعة تجارب هناك اختلاف في التعريف حتى عند شومسكي نفسه، فإذا قلنا مثلا «فاس مدينة ساحلية» فالجملة مقبولة نحويا ولكنها لا تطابق الواقع، فأنا أرفضها بناءً على تجربتي الفردية أما قول الأخ الولي : إن ما تفعله طامين، وميكز Irène Tamba Mecz ليس من اللسانيات بل هو أدب، فإذا كنا نعرف أن طامين اعتمدت في اعمالها على منهج هاريس، وخاصة في رسالتها، فهل تقول بأن «هاريس» أيضا أديب وليس لسانيا، لقد اعتمد ما يسمى بالنحو التأليفي La grammaire combinatoire الذي ما يزال في طور الصياغة عند «كروس»، و «سالكوفيك» في كتابه L'analyse automatique du discours وهو في حلقات، وقد وصل الآن الى الحلقة الثالثة. **grammaire en chaines.** هذا

هو النموذج الذي طبقته طامين في كتابتها، ومظنة التحليل الأدبي عندها آتية من اشتغالها بانتاج الاستعارية La métaphorisation ، ولكنها لم تستعمل معطيات خارج اللغة extra-linguistique ، إذ بنت تحليلها على العلاقات الداخلية للغة، ووظفت مجموعة من المعطيات اللسانية الحديثة، لأن النحو التوليدي حسب علمي لم يتعرض لموضوع الاستعارة، ومعطيات النحو التوليدي لا تسعف في الوصول إلى مثل هذا التحليل وذلك في جميع مراحل تطوره . وليس هناك نموذج صالح لمعالجة النص الأدبي غير الذي استعملته طامين أي النحو التأليفي .

قاضي (ق) :

أولا : هل الاستعارة موضوع لساني. والنتيجة التي توصلت اليها طامين هي عدم وجود تركيب خاص بالاستعارة وهذا يعني أن ما قاله م الولي صحيح، فهي لم تقم بعمل لساني ، إنه شيء آخر غير اللسانيات

الخناش :

صحيح، ولكنها وصلت إلى انعدام وجود الاستعارة خارج التوزيع، وهي لم تكن تهدف إلى النتيجة بقدر ما كانت تهدف إلى الوسائل، ومهما كانت النتائج التي وصلت اليها فان النموذج الذي طبقته نموذج لساني وقد أوصلها إلى تحليل الاستعارة، وهو صالح للتطبيق في البلاغة العربية.

أما «طامبا ميكزإيرين» صاحبة le sens figuré فلم أجد عندها مجموعة من القواعد الشكلية المطردة التي تسمح بالوصول إلى الاستعارة، كما هو الشأن عند «طامين»، ولذلك قد اتفق على أن دراسة ميكز دراسة أدبية من حيث إنها لا تحتوي على قواعد منهج لساني دقيق، ومحدد.

ذ. الموزوني :

لقد مرت علاقات اللسانيات بالتحليل الأدبي، بمرحلتين في اعتقادي ففي المرحلة الأولى كان التحليل الأدبي منبهراً امام النتائج التي توصل اليها علم اللغة الحديث، وكان «بارت» قد طرح فكرة تماثل الجملة والنص الادبي، فقد كانت اللغة واللسانيات النماذج الاساسية، ولكن سرعان ما تغير هذا الموقف، فأصبحت

كلمة لغة لا تعني اللغة البشرية فحسب بل أيضا لغة المسرح، السينما، الاشارات، الحلم ...الخ. وممن ساهموا في استقلال التحليل الادبي عن اللسانيات كريماص في كتابه La sémantique structurale (1966) و كريستيفا في كتابها Le langage cet inconnu Julia kristeva ومنذئذ أخذ اهتمام الباحثين يتجه الى عدم أخذ اللغة كنموذج بل يدرس النص في ذاته انطلاقا من المستويات الثلاثة : الصوتي والتركيبي والدلالي وأخذنا نسمع بنحو النص الأدبي La grammaire du récit أو La narratologie و La syntaxe fondamentale و La sémantique fondamentale

فإذا كانت المصطلحات متشابهة من حيث الشكل فهي مختلفة من حيث المضمون أما بالنسبة للمصطلحات التي أوردها الاستاذ الخناش أي القدرة والانجاز La compétence و La performance . فقد وردت هذه المصطلحات في كتابات كريماس وتدخل فيما يسمى La grammaire narrative فالقدرة هي مجموعة الوسائل التي تساعد الشخصية على انجاز عمل ما أي الانجاز، ونجد عند العالم الروسي V. Propp مقابلا للقدرة وهي D.E.F. أما الانجاز فهو (réparation du méfait ou du manque) ومن المعلوم ان «ان كريماس» حدد مكونات المقرر السردي Le programme narratif في

La manipulation التعبئة

La compétence القدرة

La performance الانجاز

La sanction التقويم



الحوارية

التهجين ــ الأَسْلَبَة ــ الحوار الخالص
من وجهة نظر «باختين»

تقديم وتحليل : حميد لحمداني

في فصل شديد التجريد، والتعقيد (*) يتحدث باختين عن المتكلم في الرواية ضمن كتابه «جمالية الرواية ونظريتها» ومع ذلك يشكل موضوع الحوارية المحور الاساسي في هذا الفصل، لان المتكلم في الرواية ليس هو الكاتب ــ في نظر باختين ــ بل هو كل شخصية لها صوتها داخل الرواية، اذ يصبح الكاتب نفسه مجرد صوت.كان من الطبيعي أن يركز باختين في بحثه هذا على الروايات المسماة حوارية، أي تلك التي لا ينفرد فيها صوت واحد بمجموع العالم الروائي، إنها ليست روايات مونولوجية.

وما يهمنا من هذا الفصل هو تلك الانماط الثلاثة التي تتجلى فيها حوارية الرواية بحيث يمكن التعرف على ابعاد هذا المصطلح، ومستويات تجلياته. لقد حدد باختين مستويات الحوارية في ثلاثة أنماط :

«1 ــ **التهجين**. L'hybridation

2 ــ **العلاقة المتداخلة ذات الطابع الحواري بين اللغات**.

3 ــ **الحوارات الخالصة**».(1).

إن الحوارية في الرواية، الديالوجية (Dialogique) تتخذ إذن أشكالا ثلاثة في

(*) اعتمدنا أساسا على الترجمة الرصينة التي قام بها لهذا الفصل د. محمد برادة، والمنشورة في مجلة فصول عدد 2 / 1985 ص 104 وما بعدها. وعدنا إلى الأصل كلما دعت الضرورة إلى ذلك.

(1) M. Bakhtine : Esthétique et théorie du roman Gallimard. 1978. p. 175-176.

مقدمتها ما يسميه باختين «التهجين»، ومع أنه يطيل في شرح طبيعة التهجين في الرواية، إلاّ أن غياب الأمثلة الحية التّام في كلامه يترك كثيراً من الغموض في أفكاره. وسنحاول في حدود فهمنا الخاص تأمل أفكاره حول هذا الموضوع، وتحليل بعض جوانبها قصد إشراك القارىء المهتم في واحد من أكثر تأملات باختين في الرواية تعقيدا وتجريدية، دون ان ننسى تقريب الآراء عن طريق تقديم بعض الأمثلة الحية.

— 1 —

الحقيقة الأولى التي ينبغي تسجيلها بخصوص الانماط الثلاثة لخلق حوارية اللغة في الرواية، هي أنها كلها تهدف إلى خلق ما سماه «باختين» : **صورة اللغة** لأن الرواية في نظره لا تتحدث بلغة واحدة، بل هي تعتمد أساسا على تعددية الأصوات اللغوية، وتخلق من هذه التعددية أسلوباً كليا عاما شاملا، هو صورة لمجموع اللغات المندمجة فيها. إنه لكي يوضح طابع الرواية التصويري للغة نراه يقرب هذا الفن من الرسم التشكيلي آخذا بعين الاعتبار مختلف أشكال اللغات التي يمكن أن تدخل إلى الرواية — بغض النظر عن دلالتها(2) —. وهو يقول بهذا الصدد :

«والتجابه الحواري للغات (وليس للمعاني التي تشتمل عليها) يرسم حدود اللغات، ويتيح الاحساس بها، ويُرغم على استشفاف الاشكال **البلاستيكية** للغة.»(3)

إن تأملا بسيطا في أغلب اشكال الفن الروائـي المعاصر — سواء من خلال الحوار المباشر، أو من خلال سرد الوقائع والأحداث بلغة الراوي يجعلنا نلمس أن هناك تعددية في أشكال الوعي المتصارعة، وبالتالي تعددية للغات المعبرة عن تلك الأشكال؛ لذلك فكلام الراوي لا الكاتب لا يمكن أن يشكل أسلوبا واحدا يعبر عن فردية فكرية، ولكنه خليط من الاساليب، وبواسطة هذا الخليط تريد

(2) ان عدم الاهتمام بالدلالة هنا هو فقط اجراء منهجي من أجل توضيح الطبيعة التشكيلية للغة الروائية، أما الحوارية المترتبة عن هذا التشكيل فهي تستدعي في المقام الأول دلالات اللغات المشكلة.

(3) باختين : «المتكلم في الرواية» ترجمة د. محمد برادة. فصول. عدد 3. 1985 ص : 116. العمود : 2. فقرة 1

الرواية ككل أن تقول شيئا ما، ولهذا فالرواية لا تقول هذا الشيء المقصود بواسطة لغة واحدة ولكن بواسطة صورة تشكيلية لعدد من اللغات ضمن نسق بنائي متكامل.

ــ 2 ــ

ليس هناك بين أشكال الحوارية الروائية الثلاثة ــ التهجين، حوار اللغات، الحوار الخالص، ــ تمايز مطلق، ذلك أن التعريفات التي يقدمها «باختين» نفسه لكل شكل، نراها تلتقي مع الشكلين الآخرين، وهذا يزيد في تعقيد مسألة التمييز بين تلك الاشكال، ولعل سبب ذلك يرجع إلى تداخل هذه الاشكال عمليا في الروايات نفسها، فباختين يرى مثلا أن **الأسلبة** stylisation (التي يجعلها مقابلا للشكل الثاني من اشكال الحوارية، وهو «العلاقة المتداخلة ذات الطابع الحواري بين اللغات») يمكنها أن تتحول في يد كاتب لا يلقي بالا لتمايز أشكال الحوارية إلى تهجين حقيقي، «إذ يستطيع الوعي اللساني المؤسلب ــ لا مجرد إضاءة اللغة موضوع الاسلبة فحسب ــ بل يستطيع كذلك أن يدمج فيها مادته التيماتيكية واللسانية، وفي هذه الحالة لا يعود الأمر يتعلق بأَسْلَبَةٍ بل بتنويع (غالبا ما يصبح تهجينا).»(4)

ونراه، في موضع آخر بعد أن ناقش مجموع أشكال الحوارية، يعطي مثلا للتهجين وحده، الحق في أن يعبر عن حوارية الرواية بشكل عام فيقول :

«كل رواية في كليتها، من وجهة نظر اللغة والوعي اللساني المستثمرين فيها هي هجين.»(5)

فمثل هذا التعميم يقلل من أهمية تلك الفروق التي حاول باختين جاهدا أن يقيمها بين التهجين، باعتباره شكلا واحدا من أشكال الحوارية في الرواية وبين شكلي الحوارية الآخرين.

(4) المرجع السابق ص 116 عمود : 1 فقرة 1
(5) المرجع السابق ص 116 عمود : 2 فقرة 5

— 3 —

التهجين :

يعرف باختين **التهجين** على الشكل التالي :

«.. هو المزج بين لغتين اجتماعيتين في ملفوظ (enoncé) واحد، إنه لقاء في حلبة هذا الملفوظ بين وعيين لغويين مفصولين بحقبة أو باختلاف اجتماعي أو بهما معا.»(6)

إن صعوبة تحديد طبيعة التهجين، على الصورة التي أوضحها «باختين» في هذا التعريف ترجع إلى اقتصاره في مجال التطبيق على الاشارة فقط إلى أسماء بعض الروايات التي تستخدم هذا الأسلوب دون أن يوقفنا مباشرة على مقاطع توضح بالمعاينة كيفية تمازج اللغات في ملفوظ واحد. ذلك أن السؤال الذي يلح على المهتم بالموضوع متعلق بالأساس بهذه الكيفية. ونحن لا نجد الآ جوابا ضمنيا، وخفيا جدا في كلام باختين، وعلى العموم يمكننا أن نستعين ببعض الاشارات لنقيم جوابا واضحا، ذلك أننا نجد باختين يميز بين التهجين **الارادي**، والتهجين **اللاّإرادي**؛ فالروائـي يقصد إلى التهجين إراديا بينما يقع التهجين عادة بين اللغات في كلام الناس اليومي المألوف، ولكنه لا يكون إراديا، بل يدخل في سياق تبادل التأثير المألوف بين اللهجات واللغات التي تتعايش في حقل اجتماعي واحد. وهذا النوع من التهجين ليس له بعد جمالي اطلاقا، وانما تتحاور اللغات بطريقة ابداعية أدبية، في التهجين الارادي داخل الفن الروائـي.

هناك أيضا توضيح آخر يقدمه باختين بصدد تحديد طبيعة التهجين، هو أن العلاقة بين اللغتين اللتين يتولد عنهما التهجين تكون في عمقها علاقة غير متكافئة، فهناك عادة لغة **مُشَخِّصةٌ**، ولغة أخرى **مُشَخَّصة**، وهذا ما أوضحه في قوله :
«إن صورة اللغة بوصفها هيمنة قصدية؛ هي قبل كل شيء هُجْنَةٌ واعية، بخلاف الهجنة التاريخية — العضوية الغامضة لسانيا، **إنها بالضبط ذلك الوعي بلغة من جانب لغة أخرى**، إنها النور الذي يلقيه عليها وعي لساني آخر. **ويمكن لصورة**

---

(6) M. Bakhtine : Esthétique et theorie du roman p. 175-176.

لغة أن تنبني فقط من وجهة نظر لغة أخرى مقبولة على أنها بمثابة معيار.»(7)

ومسألة أخرى لها أهميتها البالغة في تحديد طبيعة الهجنة اللغوية داخل الرواية، وهي متعلقة بالطابع المزدوج : الفردي، من ناحية والجماعي من ناحية أخرى للغات الخاضعة للتهجين، فهي لغات تتمظهر في الرواية من خلال وعي أفراد (أصوات الأبطال مثلا)، ولكنها في بعدها الأقصى تعبير عن وجهات نظر اجتماعية أو عن رؤى متباينة للعالم. (8)

ومن مميزات التهجين أيضا أن يكون هناك على الأقل، صوتان لغويان أو وعيان، حاضران معاً الزاميا في ملفوظ واحد، لأن هناك أشكالا أخرى من الحوارية لا يشترط فيها حضور ازدواجي مباشر للغتين.

ولكي نوضح ـــ متفادين النقص الحاصل في تقديم النماذج الحية عند باختين أثناء صياغته لأفكاره ـــ نعطي مثالا مستمداً من أفضل النماذج التي كان يراها الناقد نفسه معبرة عن الرواية الديالوجية (الحوارية)، ففي رواية «دوستو يفسكي «الفقراء» يتم عادة المزج في ملفوظ واحد بين صوتين أو لغتين أو موقفين، ومن خلالهما تتم صياغة هجنة لغوية يكون لها دلالة معينة في سياق العمل الروائـي بكامله، وأفضل مثال يمكن أن يقدم في هذا الصدد ما ورد في رسالة وجهها البطل «مكار ديفوشكين» لصديقته «فرفارا ألكسفينا» :

«متى تكفين عن تعذيب نفسك هذا التعذيب كله بدون داع، ألا تخجلين ؟ هلاّ عقلتِ يا ملاكي الصغير ؟ كيف يمكن أن تدور في رأسك خواطر كهذه الخواطر ؟ ما أنت بمريضة يا روحي، ما أنت بمريضة قط بالعكس، أؤكد لك أنك كالزهرة نضارة وتفتحا. صحيح أنك شاحبة بعض الشحوب، ولكنك كالزهرة نضارة مع ذلك. ثم ما قصة تلك الأحلام والرؤى التي تسترسلين فيها ؟ دعى عنك هذه السخافات، يا يمامتي، و لا تفكري فيها بعد الآن قط، هل تفهمين، لماذا لا أسترسل أنا في مثل تلك الأحلام ؟ هل ترين أنني أحلم ؟هل ترين أن لي رؤى كتلك الرؤى ؟ أجيبي ! هلاّ آقتديت بي يا «متوتشكا»، إنني

(7) باختين «المتكلم في الرواية» ترجمة د. محمد برادة مجلة فصول عدد 2 / 1985. ص 114. عمود : 2. فقرة :5

(8) المرجع السابق ص 115. عمود 1. فقرة : 2

أعيش حياة هادئة. أنام نوما مريحا، واتمتع بصحة جيدة، ذلك شيء يسر القلب ياعزيزتي إنسي هذه الخزعبلات يا حياتي، إنسيها.»(9)

سنلاحظ بوضوح أن هذا المقطع السردي قد صيغ مع ذلك بطريقة حوار، الاّ أنه في الأصل ليس حوارا بين شخصين حاضرين، ولكن بين لغتين أو وعيين حاضرين بواسطة التهجين اللغوي ضمن ملفوظ واحد، هو ملفوظ ــ البطل دفوشكين، لذلك سنرى أن هناك لغة **مُشَخَّصة** هي لغة الصديقة الغائبة بذاتها ولكنها حاضرة بوعيها من خلال لغتها الخاصة المنقولة بواسطة اللغة المُشَخِّصَةِ. والتشخيص اللغوي في هذه الفقرة له شكلان شكل مباشر وشكل غير مباشر، فعندما يقول ديفوشكين :

ــ ما أنتِ بمريضة يا ملاكي الصغير، يَفْرِضُ صوتٌ لغوي آخر نفسه داخل الملفوظ، وهو صوت الصديقة التي تقول : أنا مريضة. وعندما يقول «ديفوشكين» : ما قصة تلك الرؤى والأحلام التي تسترسلين فيها، فإننا ندرك بأنها أحلام ورؤى الصديقة التي لا شك أنها عبرت له عنها في السابق. واذا نحن مضينا مع الملفوظ إلى نهايته نلاحظ أن وراء الصوتين موقفين أساسين من العالم : أحدهما ينظر إلى الحياة نظرة تشاؤمية ــ وهو موقف الصديقة ــ والآخر ينظر إلى الحياة بتفاؤل، وكلا الموقفين (الوعيين) تمت صياغتهما بواسطة التهجين في ملفوظ واحد له طابع حواري.

ــ 4 ــ

العلاقة المتداخلة ذات الطابع الحواري بين اللّغات :

هذا هو الشكل الثاني من اشكال الحوارية بين اللغات في الرواية، ويعطيه «باختين» وصفا آخر حين يجعله بمثابة **إضاءة متبادلة** بين اللغات، وهي **إضاءة** لا يشترط فيهاــ كما هو الشأن في التهجين ــ حضور لغتين في ملفوظ واحد، وإنما تظهر في الملفوظ لغة واحدة، غير أنها مقدمة في صورة آنية (actualisée) ،

(9) انظر رواية دوستو يفسكي «الفقراء» ــ الأعمال الكاملة ترجمة سامي الدروبي ــ دار الكتاب العربي للطباعة والنشر / ج : 1. 1967. ص : 143.

ولا يمكنها بالطبع أن تحصل على هذه الصورة الآنية الاّ اذا قَدَّمت بواسطة وعي لغة آنية خفية تعمل بشكل غير مباشر. هذه العملية يسميها باختين أيضا الأسلبة (La stylisation) . ونجد هنا تداخلا نظريا دقيقا بين مفهومي التهجين والأسلبة بحكم أن في كل منهما توجد لغة مشخَّصة وأخرى مشَخِّصة.

ولكي نميز بين التهجين، والأسلبة نضع الصياغتين التاليتين :

التهجين : لغة مباشرة أ، مع/ ومن خلال لغة مباشرة ب في ملفوظ واحد.

الاسلبة : لغة مباشرة أ، من خلال لغة ضمنية ب في ملفوظ واحد.

والفرق الأساسي ـــ كما يتضح ـــ كامن في أن اللغة ب في التهجين حاضرة في الملفوظ بينما هي ضمنية فقط في ملفوظ الأسلبة. وعلى العموم لا بد من وجود لغة مهيمنة، وأخرى مشخَّصة سواء في التهجين أو في الأسلبة.

ولكي نقدم مثالا عن الأسلبة ـــ نفتقده أيضا عند باختين على الأقل في المقال الذي نعتمد عليه ـــ نأخذ المقطع التالي من رواية أحمد المديني «زمن بين الولادة والحلم»، وهو مقطع استشهدنا به غير مرة في مجال توضيح خلق صورة اللغة أو ما سميناه **بالتعبير بالبناء اللغوي** :(10)

«.. ووقف الرجل، وأوقف، وبكى واستبكى، وكان موقفا جليلا مهيبا. سَيُرْفَعُ الكرب، يُرخى اللجام، تُرفع عقيرة مولانا الامام... وَبَخٌ بَخٌ : بلغني، فيما بلغني، وبُلِّغتُ فيما بُلِغتُ، ولقد أُبْلِغتُ وبُلِّغَ لِي، وعن السلف الصالح، وغار حراء، وبحار المعرفة السبع، وصلنا أنه يا سيد الرجال، لا بد من .. (ويغضي من مهابته).. لا بد من بناء سور من حديد على الجدران، فتنفس القوم الصعداء.. عداء.. داء وقام بعدها سيد الناس ليفاجىء الناس : لنشرب الليلة نخب معرفة حكمة الإمام.. مام.. مام.»(11)

إن اللغة الوحيدة التي تظهر هنا بشكل مباشر هي لغة القدماء وهي تعبر عن موقف، وعن اديولوجيا، ولكنها معروضة أمامنا بشكل جديد وهذا هو الوجه

(10) يمكن الرجوع إلى مقالنا : «زمن بين الولادة والحلم» «المغامرة اللغوية والبناء الروائي» بمجلة أقلام (المغربية) اكتوبر 1977 ص. 48.

(11) أحمد المديني «زمن بين الولادة والحلم» «دار النشر المغربية. 1976 ص. 71

الآني الذي اتخذته ضمن الملفوظ، إنها لغة **محينة** actualisée [حسب ترجمة د. محمد برادة]، و لا يمكن لِلُغَةٍ أن تحيَّن أو ترسم لها صورة معينة الاّ من خلال صوت آخر (لغة أخرى) غير أن هذه اللغة الواصفة غير ظاهرة في المثال، وإن كانت مع ذلك قابعة خلف اللغة الموصوفة لأن علامات وجودها ظاهرة في صورة اللغة المشخَّصة، في التكثيف، والتصديع، فاللغة المنقولة إلينا تبدو مركبة من مصادر مختلفة أي من نصوص متعددة كما أنها خاضعة أحياناً لعلاقات اعتباطية، وهي لهذا السبب اكتسبت مشروعية مناقضة نفسها بنفسها، إن وعي لغة أخرى متوارية وخفية هو الذي عمل إذن على اظهار اللغة المؤسلبة ضدَّ نفسها، وعلى هذا النحو ينبغي أن نفهم ما قاله «باختين» بصدد الحوارية المتجلية في الأسلبة :

«هذا الوعي اللساني للمؤسلب، ولمعاصريه، يباشر عمله آعتمادا على المادة الأولية للغة المؤسلبة، و لا يتحدث المؤسلب عن موضوعه الاّ من خلال تلك اللغة التي سيؤسلبها، والتي هي «أجنبية» بالنسبة إليه، لكن هذه اللغة الأخيرة هي نفسها مقدمة في ضوء الوعي اللساني المعاصر المؤسلب، فاللغة المعاصرة تلقي ضوءاً خاصا على اللغة موضوع الأسلبة، **إنها تستخلص منها بعض العناصر، وتترك بعضها الآخر في الظل**،(...) وباختصار، إنها تخلق صورة حرة للغة الآخرين، لا تُتَرْجِم إرادة ما سيُؤسلب فحسب، بل أيضا الارادة اللسانية والأدبية المؤسلبة.»(12)

إن الفقرة التي أخذناها سابقا من رواية «زمن بين الولادة والحلم» تشكل مثالا واضحا عن الأسلبة الروائية، لأنها تعبر أولا عن طابع تقليدي، لغوي، واديولوجيّ، كما أنها تعبر ضمنيا عن موقف مُعاد لذلك الطابع، بما لحق تلك اللغة ذاتها من تفسخ عند أسلبتها.

وليس من الضروري أن تكون الأسلبة خالصة في عمل روائي بكامله، فقد تتنوع أشكال الحوارية كَأن ينتقل المبدع من الاسلبة إلى التهجين أو العكس، ولهذا نجد الرواية المشار اليها سابقا تفسح المجال للغة المؤسلبة بأن تعبر عن نفسها بشكل مباشر.

«هل يطمح ابناء السبيل التائهون في كل مهمة، الناعسون ولا رقاد، هل يطمع

(12) باختين «المتكلم في الرواية» ترجمة د. محمد برادة. ص. 115. عمود : 2 فقرة : 4

ابناء السبيل أن يهل ضوءك فوق رؤوسهم. حكاياتنا ورضى أولياء الله، ودعوات عرافتنا المقدسة، وقذى العيون المسلمة ترتفع إليك تسعل قبل الوصول ـــ يا لسعال النجوم! ـــ فلا تستجيب.»(13)

هنا يتم انتقاد الصوت الآخر مباشرة بلغة مجسدة وحاضرة في الملفوظ، وهكذا تنتقل الحوارية من الاسلبة إلى التهجين، وهذا الانتقال يسميه «باختين» **تنويعا** (Variation) (14)

إن تحطيم اللغة عن طريق الأسلبة يسمى **أسلَبة بارودية**(*)، وهي غالبا ما تحمل موقفا ساخرا من اللغة الموضوع. والمثال الذي قدمنا من رواية زمن بين الولادة والحلم يسير في هذا الاتجاه (15) غير أن الأسلبة في نظر باختين يمكنها أن توافق بين نوايا اللغة المؤسلَبة ونوايا اللغة المؤسلِبة، فتعبر هذه عن موقفها من خلال صورة تلك، ويبدو أن هذا النوع ـــ بالنسبة لباختين ـــ هو أكثر أشكال الاسلبة شيوعا. وتتصور أنه يجمع فيه كل انواع إدماج النصوص اللغوية السابقة في نص معاصر، وجعلها تعبر بطريقة تلقائية عن نوايا اللغة الخفية المؤسلبة.

— 5 —

الحوارات الخالصة :

يقصد باختين بالحوار الخالص ما سماه أفلاطون منذ زمن بالمحاكاة المباشرة (mimésies) (16) أي حوار الشخصيات فيما بينها داخل الحكي. وباختين

(13) أحمد المديني «زمن بين الولادة والحلم» ص. 72.
(14) باختين «المتكلم في الرواية» ص. 115. عمود 2 فقرة :5
(*) البارودية تعني محاكاة ساخرة.
(15) نجد نفس الأسلبة البارودية في رواية «اليتيم» لعبد الله العروي. أنظر الرواية دار النشر المغربية 1978. من ص. 48 إلى ص 53. ويمكن الرجوع إلى معالجتنا لمسألة التعبير بالبناء اللغوي أو تشخيص اللغة في دراستنا لهذه الرواية ضمن كتاب : الرواية المغربية ورواية الواقع الاجتماعي ـــ دار الثقافة 1985. ص. 340 ـــ 341.
(16) انظر تحليل رأي افلاطون على ضوء علم السرد الحديث في كتاب : - Genette Figures II seuil p : 50.

كعادته يستخدم صيغا متعددة للتعبير عن الشيء الواحد لذلك نجده يتحدث أيضا عما يسمى «**الحوارات الدرامية الخالصة**» ثم عن «حوار الرواية»، وهو يقصد دائما حوار الشخصيات المباشرة في الحكي.

ان الحوار الخالص بالنسبة إليه لا يكون قاصراً على الأغراض الذاتية النفعية للشخوص ولكنه يتغذى من الحوارية الكبرى في الرواية أي من التهجين والأسلبة، وهذا هو معنى قوله :

«وحوار الرواية نفسه، بصفته شكلا مُكَوِّنا، مُرْتَبِط آرتباطا وثيقا بحوار اللغات الذي يرِنُّ داخل الهجنة وفي الخلفية الحوارية للرواية»(17)

إن حوار الرواية اذن مندمج في حواريتها العامة، واذا كان له ما يميزه من حيث شكل الكتابة، وغياب الراوي، فإنه مع ذلك خاضع لنفس المقاييس التي يخضع لها التهجين والأسلبة، فهو أيضاً تعبير عن تصارع انماط الوعي، والرؤى للعالم كما أنه توجد بين اللغات المتحاورة عبره لغة منظمة ومؤسلبة.

— 6 —

يتأكد لنا — كما بينا من خلال تحليل الأشكال الثلاثة المكونة لحوارية الفن الروائي — أن الغاية من استخدام تلك الأساليب هي خلق صورة للغة، بدل استخدام لغة مباشرة للتعبير. والرواية من هذه الناحية لا تتحدث بأسلوب واحد مباشر، ولكنها تتحدث بصورة مشكلة من أساليب مختلفة، تشخص مواقف متباينة، كما أنها — في الواقع — لا تكتب بواسطة اللغة، وانما بواسطة الدلالات والتصورات التي تحملها جملة من اللغات. ومع أن باختين كان يشير بشكل خفي إلى هذه المسألة عندما ميز بين التهجين الارادي والتهجين اللاإرادي، الاّ ان توضيحها بما فيه الكفاية تم على يد «تودوروف»، وهو بصدد مناقشة مبدأ الحوارية الذي أعطاه تسمية جديدة (التناص) — اعتمادا على اقتراح جوليا كريستيفا فقال :

---

(17) باختين «المتكلم في الرواية» ترجمة د. محمد برادة مجلة فصول ص. 116 عمود 2 بداية الفقرة : 2.

«إنه على المستوى الأكثر بساطة، كلُّ علاقة بين ملفوظين تعتبر تناصا.. فكل نتاجين شفويين، أو كل ملفوظين يحاور أحدهما الآخر، يدخلان في نوع خاص من العلاقات الدلالية نسميها علاقات حوارية.»(18)

إن ما هو أساسي في الحوارية، ليس ايجاد علاقة منطقية أو شكلية أو بلاغية بين ملفوظين بل تحقيق علاقة دلالية، أو حوار فكري يظهر من خلاله تباين معلن في المواقف. وعلى ضوء هذه الحقيقة يمكن فهم ما قاله باختين بصدد التهجين القصدي :

«في هجنة قصدية لا يتعلق الأمر فحسب (وليس كثيرا) بمزج أشكال الأسلوبية واللغتين واشارتهما، وانما يتعلق الأمر، قبل كل شيء بالصدمة التي تصيب وجهات النظر حول العالم داخل تلك الأشكال.»(19)

إن مفهوم الحوارية الباختيني لا تظهر أهميته القصوى الاّ عند مراجعة الأسس النقدية التقليدية التي تناولت الفن الروائي بالتحليل دون أن تتزود بمعرفة دقيقة لطبيعته الخاصة، ففي الوقت الذي كان فيه النقد التقليدي يتعامل مع الرواية باعتبارها وحدة أسلوبية يمكن اسنادها إلى المؤلف باعتباره فردا له وعي مفرّد، اظهر عجزه التام عن فهم طبيعة تكوين الرواية، ذلك أن الكاتب نفسه لا يظهر من خلال عمله الذي أبدعه بنفسه، الاّ باعتباره صوتا واحدا من الأصوات المتحاورة، واذا أردنا أن نبحث عن موقفه الخاص علينا أن نتجاوز مستوى الأساليب الفردية إلى «أسلوب» من نوع آخر هو الذي يعمل على تنظيم المواجهة بين تلك الأساليب نفسها، إنه حوار الرؤى، والمفاهيم المتولدة عنها.

لقد جاء مفهوم الحوارية الباختيني كنقيض للمقولة التي نادت بها الأسلوبية التقليدية (20)، وطبقتها بنجاح في مجال الشعر دون أن تحصل على نفس النتيجة في الرواية، ومؤداها : (الاسلوب هو الرجل) فبالنسبة للرواية المعاصرة خاصة،

---

(18) T. Todorov. «Mikhaïl, le principe dialogique. seuil- 1981. p. 95 - 96.

(19) باختين «المتكلم في الرواية» ص. 115 عمود : 1 فقرة :2

(20) انظر انتقاد باختين للأسلوبية التقليدية في تعاملها مع الرواية ضمن كتابه Esthétique et théorie du roman. Gallimard 1978. p : 86.

تعتبر صورة اللغة المجسدة في الحوار بين الأساليب التعبير الوحيد عن موقف المبدع، وأسلوب الروائي في هذه الحالة ليست له طبيعة لسانية مباشرة بل طبيعية مفاهيمية (نسبة إلى المفاهيم).

فاس في 04 / 01 / 1986



البنية في اللسانيات(*)

إميل بنفنيست

تعريب : حنون مبارك

[...] لقد تم تأكيد مبدإ «البنية» كموضوع للبحث، قبيل سنة 1930، من قبل مجموعة صغيرة من اللسانيين الذين تطوعوا للوقوف ضد التصور التاريخي الصرف للسان، وضد لسانيات كانت تفكك اللسان إلى عناصر معزولة وتنشغل بتتبع التغيرات الطارئة عليه. إننا نتفق على كون هذه الحركة تجد مصدرها في دروس فردناد دوسوسير بجنيف، كما جمعها تلامذته وكما نشرت تحت عنوان **دروس في اللسانيات العامة**. لقد أطلقنا على سوسير، وبحق، رائد البنيوية المعاصرة. وهو كذلك بالتأكيد إلى حد ما. وبغية وصف دقيق لحركة الافكار هاته التي لا ينبغي تبسيطها، يجمل بنا أن نشير إلى أن سوسير لم يستعمل أبدا، وبأي معنى من المعاني، كلمة «بنية»، إذ المفهوم الجوهري في نظره هو مفهوم النسق. وفي هذه الفكرة القائلة بأن اللسان نسق تكمن جدة مذهبه الغني بالتضمنات التي قضينا زمنا

(*) ليس هذا العمل ترجمة للمقال بأتمه، إذ غضضنا الطرف عن فقرتين. أولاهما، يعرض فيها المؤلف الغاية من مقاله هذا والمقتصرة على تفسير استعمال مصطلح «البنية» وتحديد معناه عند اللسانيين. وثانيتهما، يُلَمّح فيها المؤلف إلى تأويلات متعددة «للبنيوية» مشيرا إلى واحد من الاختلافات والمتعلق بالاستعمال الأمريكي لمصطلح «بنية» والتعريفات الواردة في مقاله

وبودنا أن نشير إلى أننا أغفلنا الاشارة إلى مصادر الاستشهادات كما وردت في المقال. لذا نحيل القارىء على المقال المنشور في كتاب جماعي يحمل العنوان التالي :

«Sens et usages du terme structure» 1972. Mouton. The hague. Paris

ونشير أخيرا إلى أننا وضعنا في مقابل terme الطرَف لا اللفظة أو الكلمة كما قد يرى القارىء ذلك لأن الكلمة أو اللفظة لا تحيلان على العلاقة أو التلاحم.

طويلا في تشريحها وتطويرها. وقد أوردت **دروس اللسانيات العامة** هذه الفكرة بصيغ ينبغي التذكير بها : «اللسان نسق لا يعرف غير نظامه الخاص» (ص 43)؛ «اللسان كنسق دلائل اعتباطية» (ص 106)؛ إن اللسان نسق إذ يمكن وينبغي اعتبار كل أجزائه في تلاحمها التزامني (السانكروني)»(ص 124). ويصرح سوسير، على وجه الخصوص، بأولوية النسق على العناصر المكونة له : «إن اعتبار طرف ما كوحدة بين صوت وتصور فحسب يعتبر وهما كبيرا، ذلك أن تعريف الطرف بهذه الطريقة يعني عزله عن النسق الذي ينتسب إليه، ويعني الاعتقاد بأنه يمكننا البدء بالاطراف وبناء النسق عبر القيام بتجميع هذه الأطراف، في حين أن العكس هو الصحيح، ذلك أنه يجب الانطلاق من الكل المتلازم بغية الحصول، بواسطة التحليل، على العناصر التي يحتوي عليها(ص 157). وهذه الجملة الأخيرة تحتوي على نواة كل ما هو جوهري في التصور «البنيوي». إلا أن سوسير يحيل دوما على النسق.

ولقد كان هذا المفهوم مألوفا عند تلامذة سوسير الباريزيين وذلك قبل بلورة **دروس في اللسانيات العامة** بكثير، فقد صرح بذلك مييي (Meillet) عدة مرات دون أن ينسى إسنادها إلى دروس أستاذه الذي قال عنه : «إن ما كان يبحث عن تحديده، طوال حياته كلها، هو نسق الألسنة التي كان يدرسها». إن مييي Meillet حينما يقول بأن : «كل لسان هو نسق محكم حيث يتماسك الكل»، فإن ذلك من أجل أن ينسب إلى سوسير ميزة البرهنة على ذلك في نسق المصوتات الهندية ـــ الأوربية. ويعود مييي Meillet إلى هذا الأمر عدة مرات : «ليس من المشروع أبدا تفسير جزئية خارج اعتبار النسق العام للسان الذي تظهر فيه هذه الجزئية»، «إن لسانا ما يشكل نسقا مركبا من وسائل التعبير، يشكل نسقا يتماسك فيه الكل..». وقَرظ كرامون Grammont كذلك سوسير لأنه برهن على «أن كل لسان يُكَوِّن نسقا حيث يتماسك الكل، وحيث تتحكم الوقائع والظواهر في بعضها البعض، ولا يمكنها أن تكون معزولة أو متناقضة». ويصرح في تناوله «للقوانين الصوتية» : «ليس هناك تغيير صوتي معزول... بحيث إن مجموع أصوات لسان ما تشكل، في الواقع، نسقا يتماسك فيه الكل، وحيث يوجد الكل في ارتباط وثيق. وينتج عن ذلك أنه إذا حدث تغيير في جزء من النسق، تتوفر حظوظ لكي يطال هذا التغيير النسق كله لأنه، من الضروري أن يبقى النسق منسجما».

وهكذا، فإن مفهوم اللسان كنسق كان شيئا مقبولا منذ مدة من قبل الذين تلقوا دروس سوسير في النحو المقارن أولا، ثم في اللسانيات العامة.

وإذا أضفنا إلى ذلك مبدأين آخرين، وهما مبدءان سوسيريان أيضا، ويتعلق الأمر بكون اللسان شكلا لا مادة، وبكون وحدات اللسان لا يمكن تعريفها إلا اعتمادا على علاقاتها، فإننا نكون بذلك قد أشرنا إلى أسس المذهب الذي سيوضِّح، بعد بضع سنوات، بنية الانساق اللسانية.

وقد وَجَدَ هذا المذهب تعبيره الأول في المقترحات المصاغة بالفرنسية، والتي بعث بها، سنة 1928، ثلاثة لسانيين روس، ر.جاكوبسون و س. كار سفسكي ون، تروبتزكوي، إلى المؤتمر الدولي الأول للسانيين بلاهاي، لغاية دراسة أنساق الفونيمات Phonèmes . وقد كان على هؤلاء المجدِّدين أنفسهم أن يشيروا إلى من يعتبرونهما بمثابة رائدين بالنسبة لهم، سوسير من جهة، وبودوان دوكورتناي من جهة أخرى. إلا أن أفكارهم كانت قد اتخذت شكلا مستقلا، إذ منذ 1929، أقدموا على صياغتها باللغة الفرنسية لمؤتمر الفيلولوجيين السلاف في الأطروحات المنشورة ببراغ.

إن هذه الأطروحات التي لا تحمل توقيعا والتي شكلت بيانا حقيقيا، قد دشنت نشاط حلقة براغ اللسانية. وقد ظهر في هذه الحلقة مصطلح **بنية** حاملا للقيمة التي ستبينها جملة من الأمثلة. فالعنوان يقول : «مشاكل المنهج المترتبة عن تصور اللسان كنسق»، ونجد في العنوان الفرعي : «...مقارنة بنيوية ومقارنة تكوينية». وتطلعوا إلى منهج خاص يسمح باكتشاف قوانين بنية الأنساق اللسانية وقوانين تطور هذه الأنساق». ومفهوم «البنية» شديد الارتباط بمفهوم «العلاقة» داخل نسق ما : «إن المضمون الحسي لمثل هذه العناصر الفونولوجية أقلُّ **قيمة** بالنظر إلى العلاقات المتبادلة داخل نسق ما (مبدأ بنيوي للنسق الفونولوجي). وتُستخلص من ذلك هذه القاعدة المنهجية : «يجب تمييز النسق الفونولوجي... وذلك بالتحديد الضروري للعلاقات الموجودة بين الفونيمات المعينة، أي برسم صورة بنية اللسان المحدد». هذه المبادىء قابلة للتطبيق على أجزاء اللسان، بما في ذلك «أصناف الكلمات، كنسق يجب دراسة امتداده ودقته وبنيته الداخلية (علاقات عناصره المتبادلة) بالنسبة لكل لسان على حدة.»

«لا يمكننا تحديد موقع كلمة في نسق معجمي ما إلا بعد دراسة بنية النسق المعني». وفي المؤلف المشتمل على هذه الأطروحات، مقالات أخرى عديدة تشيكية (ماتيزيوس، هافرانيك) مكتوبة هي كذلك بالفرنسية تتضمن كلمة «بنية».

ونلاحظ أن «البنية» في هذه الاستشهادات الأكثر جلاء تتحدد كـ «بنية نسق ما». وهذا بالضبط هو معنى المصطلح كما استعمله تروبتزكوي، لا حقا، في مقال له بالفرنسية حول الصوتيات : «إن تحديد فونيم ما يعني تعيين موقعه في النسق الفونولوجي، الشيء الذي يستحيل إلا إذا ما أخذنا بعين الاعتبار بنية هذا النسق... إن الصوتيات، لكونية بطبيعتها، تنطلق من النسق، وكأنها تنطلق من كل عُضْوي بحيث تدرس بنيته».

وينتج عن ذلك أن العديد من الأنساق يمكنها أن تختلف ويجب عليها أن تختلف : «إننا بتطبيقنا مبادىء الصوتيات على الكثير من الألسنة المختلفة في مجموعها بغاية تجلية أنساقها الفونولوجية، وبدراستنا بنية هذه الأنساق، لا نبطىء في أن نلاحظ أن بعض تأليفات التضايفات corrélations توجد في الألسنة المختلفة جدا، في حين أن بعض تلك التأليفات لا توجد في أي لسان. إذ الأمر يتعلق هنا بقوانين بنية الأنساق الفونولوجية». إن نسقا فونولوجيا ما ليس عبارة عن تجميع ميكانيكي (آلي) للفونيمات المعزولة، وإنما هو كلٌّ عضويٌّ بحيث إن فونيماته هي أجزاء لهُ، وأن بنيته خاضعة لقوانين».

ومن هنا، فإن تطور الصوتيات يتناسق وتطور علوم الطبيعة : «تتسم الصوتيات الحالية، على وجه الخصوص، ببنيويتها وبكونيتها النسقية... فالعصر الذي نعيش فيه يتسم بنزوع كل المجالات العلمية نحو استبدال النزعة التذريرية atomistes بالبنيوية، واستبدال النزعة الفردية بالكونية (بالمعنى الفلسفي لهذه المصطلحات طبعا). وهذا النزوع يلاحظ بسهولة في الفيزياء، والكيمياء والبيولوجية، وعلم النفس، وعلم الاقتصاد، الخ.... فالصوتيات الحالية ليست، إذن منعزلة فهي جزء لا يتجزأ من حركة علمية أكثر اتساعا».

وحين يتم طرح اللسان بصفته نسقا، فإن الأمر يتعلق، إذن، بتحليل نسقه. وكل نسق، باعتباره مكونا من وحدات يشترط بعضها البعض الاخر، يتميز عن

الأنساق الأخرى بالتنسيق الداخلي بين هذه الوحدات، تنسيقا يكون منها البنية. وبعض التأليفات متواتر وبعضها نادر جدّاً، والبعض الآخر لا يتحقق وإن كان من الممكن تصوره نظريا.

إن دراسة اللسان (أو كل جزء من اللسان ، علم الأصوات، الصرف، الخ...) كنسق منظَّم من قبل بنية ينبغي الكشف عنها ووصفها، يعني تبني وجهة النظر «البنيوية».

إن آراء علماء الصوتيات الأوائل هذه، والتي تعتمد على وصف دقيق للأنساق الفونولوجية المتنوعة، قد استقطبت، خلال سنوات قليلة، عدداً لا بأس به من الاتباع، خارج حلقة براغ اللسانية نفسها إلى درجة أنه أصبح ممكنا إنشاء مجلة بكوبنهاجن سنة 1939 هي مجلة Acta Linguistica المعنونة بـ : مجلة دولية للسانيات البنيوية. وقد بَرَّرَ اللساني الدانماركي فيكو بروندال Viggo Bröndal، في تصريح تمهيدي مكتوب بالفرنسية، توجُّهَ المجلة بالأهمية التي أصبحت «للبنية» في اللسانيات. وفي هذا المضمار، كان بروندال يحيل نفسه على تعريف كلمة بنية عند لالاند Lalande : «لتعني، في تعارض مع مجرد تأليف مجموعة عناصر، كلا مكونا من ظواهر متلازمة إذ إن كل ظاهرة تتعلق بالظواهر الأخرى و لا يمكنها أن تكون كما هي إلا في علاقتها بتلك الظواهر وبعلاقتها بها». وقد أشار كذلك إلى التوازي بين اللسانيات البنيوية وعلم النفس «الكشطالتي» مستحضرا تعريف «نظرية الكشطالت» الذي أعطاه كلا باريد Claparède . «ينبني هذا التصور على اعتبار الظواهر لا كتجميع عناصر يجب قبل كل شيء عزلها، وتحليلها وتشريحها، وإنما ينبني على اعتبارها كمجموعات تشكل وحدات مستقلة، وتظهر تلاحما داخليا، ولها قوانين خاصة. ويترتب عن ذلك أن هيئة وجود كل عنصر تتعلق ببنية المجموع وبالقوانين التي **تَحْكُمُهُ**».

أمَّا م. لوي هيلمسليف L. Hjelmeslev الذي تولى إدارة مجلة Acta Linguistica على إثر وفاة ف. بروندال، فقد عرف من جديد مجال اللسانيات البنيوية سنة 1944 بقوله : «إننا نفهم من **لسانيات بنيوية** مجموعة من الأبحاث المعتمدة على فرضية يكون من المشروع علميا بموجبها وصف اللغة بصفتها، في الجوهر، كيانا مستقلا من تعلقات داخلية، أو بكلمة، بصفتها في

الجوهر، بنية ... إن تحليل هذا الكيان يسمح دوما باكتشاف الأجزاء التي يشترط وجود بعضها وجود البعض الآخر، والتي يتعلق كل جزء منها ببعض الأجزاء الأخرى ويصبح غير قابل للتصور ولا قابل للتعريف بدون هذه الأجزاء الأخرى. إن اللسانيات البنيوية تعود بموضوعها إلى شبكة من التعلقات مع اعتبارها الوقائع اللسانية كما لو أنها تتبادل فيما بينها السببية».

[............]

وبغرض حصر أنفسنا في آستعمال كلمة «بنية» الجاري بها العمل في اللسانيات الأوربية المكتوبة باللغة الفرنسية، فإننا سنشير إلى بعض السمات القابلة لأن تشكل تعريفا في حده الأدنى. إن المبدأ الأساسي هو أن اللسان يشكل نسقا تتوحد فيه كل الأجزاء بعلاقة تلاحم وتعلق. وهذا النسق ينظم وحدات، والتي هي الدلائل المنطوقة، في تميزها عن بعضها البعض وفي تحديدها لبعضها البعض. ويُعَلمنا المذهب البنيوي هيمنة النسق على العناصر، ويرمي إلى إبراز بنية النسق من خلال علاقات العناصر، في السلسلة الكلامية كما في الاستبدالات الشكلية (= الصورية)، ويُبيِّن الطابع العضوي للتغيرات التي يخضع لها اللسان.

المحاكاة والتلقي*
في الخطابة والشعر

هنريش لو سبيرج
تعريب : الولي محمد

هذا النص مقتطف من كتاب **Heinrich Lausberg** في البلاغة «مختصر البلاغة الادبية» وهو في الأصل دروس القيت في جامعة مونستر بالمانيا خلال عشر سنوات (الاربعينات) ثم جمعت هذه الدروس في كتابه هذا المطبوع بألمانيا 1960. ونشرت ترجمته الاسبانية 1975 في ثلاثة أجزاء. اهتم الجزء الأول بأنواع الخطابة الأرسطية : القضائية والاستشارية والاحتفائية. ثم درس أجزاء الخطابة : الايجاد والترتيب والحجج والعبارة والتذكر، دراسة مفصلة. واهتم الجزء الثاني بدراسة العبارة بالخصوص. وهذا الجزء بالغ الاهمية بالنسبة لدارس الشعر. كما ان ما يتعلق بالحجج مهم لدارس التداولية. اما الجزء الأخير فهو عبارة عن معجم المصطلحات البلاغية الرائجة في الكتاب وهي يونانية و لاتينية وفرنسية.

وقد اعتبر باحثون فرنسيون الكتاب : «الأداة الاساسية لدراسة البلاغية (مولينو). وأنه «يسمح باحتكاك عميق بكل التراث البلاغي القديم» (بارط) وأنه «التركيب والخلاصة الاكثر جدية التي تم إنجازها الى اليوم» (كيبيدي فارجا) **(Kibedi Varga)**

ومع هذا لم يترجم الكتاب الى الفرنسية (رغم أنه مترجم الى لغات متعددة منها (الاسبانية التي اقتبسنا منها هذا النص) انه صمت مريب ودال في نفس الآن. إن ترجمته الى الفرنسية ستفضح اولئك الذي تعدوا مجرد الاستفادة من الكتاب الى السطو الجشع.

---

* من كتاب Manual de retorica literaria. ed Gredos Madrid 1975. T. 2 p. 445 - 449

تعتبر الأدوات المحاكية المحسوسة عبارة عن دلائل signos مدركة بواسطة الحواس. يمكن تقسيم الأنساق الدلائلية الموجودة، من وجهة نظر الجمهور الذي توجه اليه، إلى مجموعات وذلك بحسب علاقتها بالحواس الخمس.

1 فنون حاسة البصر : الرسم
2 فنون حاسة السمع : الموسيقى، الشعر، الرقص (بواسطة الايقاع)
3 فنون حاسة الذوق : الطبخ، باعتباره يحمل قصد المحاكاة
4 فنون حاسة الشم : العطارة، باعتبارها تحمل قصد المحاكاة
5 حاسة اللمس (مجتمعة مع البصر) الفنون التشكيلية، الفن المعماري. الرقص [...]

يستخدم الدليل للتعبير عن المحاكاة التي يحاولها الفنان وينبغي له لكي يكون مفهوما حينما يتجسد في التعبير، أن ينتظم داخل نسق من الدلائل مشترك بين الفنان والجمهور [...]

لقد اختار الشعر بين الأنساق الدلائلية المتعددة، نسق الدلائل اللغوية للغة ما معطاة في وسط إجتماعي.

ان النسق التكميلي للدلائل، (دلائل تجد أصولها في الموسيقى وفي الرقص) والذي يتمثل في الايقاع، يعتبر هو الآخر معطى في المحيط الاجتماعي.

إن اختيار الأدوات اللغوية والايقاعية، يتحكم فيه استعداد الفنان (امكاناته ومواهبه مثلا) والجمهور (الاشتراك في لغة، استئناسه بايقاع اجناس شعرية معينة الخ) والانتاج الأدبي (وذلك بحسب الاجناس الأدبية مثلا).

إن قصد المحاكاة يعتبر حاسما لكي يلتحق إنتاج ما بالشعر. ولهذا فإن قصد المحاكاة ينعدم مبدئيا في الخطابة القضائية والاستشارية، إذ إن الهدف العملي المنشود هو الاقناع. وبهذا فإن الخطابة Retorica لا تشكل جزءا يندرج في عداد الفنون القائمة على المحاكاة. وقد يصل الأمر بأدوات المحاكاة الى حد الهيمنة على الجزء الاكبر من الخطبة الاستشارية او القضائية. في حين تسعى الخطبة الاحتفائية épidéctique إلى غايات محاكاتية تماما. ولهذا فقد تمت المطابقة، في تاريخ الأدب، بينها وبين الشعر.

يمكن، من جهة أخرى، للانتاج الشعري أن يقترب من جنس الخطابة الاستشارية، بفضل نزوعه التعليمي. والفارق الحاسم بين الخطابة وبين الشعر كامن في كون الخطابة تسعى الى الاقناع، في الحال، بشأن قضية عينية، في حين يجسد الشعر «الحقيقة الكلية» في صورة forma وبهذا يدعم تأثيره الآني. بل إنه قد يصل، بالاضافة إلى ذلك، الى حد الانفصال الكامل.

ينبغي أن نلاحظ، فيما يعود إلى العلاقة بين الانتاج الشعري وبين الجمهور، أن قصد الشاعر ومعه قصد الانتاج الشعري يتمثل في الكشف الذي يطابقه التأمل عند الجمهور ومن الاثنين يتولد تأثيران هما المتعة والتعلم. فالمتعة تحصل إذن بسبب الغبطة التي يتأمل بها الانسان ــ الطفل الخالد ــ المحاكاة. ويمكن أيضا أن تكون المحاكاة مصدر متعة حتى وان كانت محاكاة لأشياء مؤلمة أو كريهة. إن تفسير الحياة (الاجتماعية ــ الأخلاقية) كوظيفة عائدة إلى الجمهور، تتعلق هي أيضا بـ «الحقيقة الكلية».

ان الكشف الشعري هو بالطبيعة كشف عن شيء ما. والشيء هو واقع الحياة المكثف في انتاج أدبي باعتباره محاكاة بواسطة «الحقيقة الكلية»، في صورة نمطية. وبهذا يساعد الفن على السيطرة على الواقع كما يساعد على تفسيره.

إن هذا القصد، التفسيري للحياة، والملازم للانتاج الشعري ضئيل الاهمية أو عديمها في أعين الجمهور المكون من الذين يمتهنون نفس الحرفة ومن نقاد الفن. فهذا الجمهور، الذي يصوب نظرته نحو الانجاز اللغوي والفكري للانتاج الأدبي، انما يفعل ذلك انطلاقا من مواقع نقدية.

وشبيه بهذا، ما يفعله ناقد الفن، حينما يتأمل لوحة، فهو يهتم بالتحقق الفني المتعلق بالألوان والرسم، أكثر مما يهتم بالموضوع أو المشكل الذي تعبر عنه اللوحة.

وبهذا يمكن اعتبار الانتاج الأدبي :

1) كشفا، تعليميا ونافعا، عن موضوع ما. وبهذا الكشف بواسطة الانتاج الأدبي لا يخاطب الشاعر جمهوره بواسطة المتعة وحسب، على غرار ما يفعل حينما يخاطب جمهورا غير فاعل، وإنما يحاول جاهدا، أن يعلمه بواسطة Idonea dicere vitae التعبير الممتع عن الحياة.

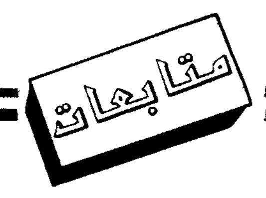
وبما أن الجمهور يستطيع قبول أو رفض المعرفة التي يزعم الشاعر أنه يقدمها له، فإنه يجب أن نضع الانتاج الشعري، بالنظر إليه من جهة مقاصده التعليمية، إلى جانب جنس الخطابة الاستشارية. ولنلاحظ ان المتعة تمثل، هنا، وسيلة لكسب العطف لصالح الموضوع أو القصد التعليمي. [...]

وينبغي أن نسجل أنه بالامكان أن يكون المؤلف أعطى انتاجه الأدبي «حقيقة كلية» قابلة للتطور والتكيف بشكل يكسب المتعة و«التعليم» محتويات مختلفة عن تلك التي قصد إليها المؤلف. وتتطور هذه المحتويات بواسطة تكيف الانتاج الأدبي مع الجمهور تكيفا غير مقصود، بطريقة واعية، عند المؤلف نفسه : إن الانتاج الأدبي يستأنف الحياة بعد موت مؤلفه، ويدخل في علاقة خلاقة مع جمهور متجدد باستمرار جمهور لم يحسب له اي حساب في قصد المؤلف و لم يحظ بأي اهتمام.

2) كشفا عن ممارسة للفن حيث يمكن أن يتحقق أحد الاحتمالين الآتيين :

ا ــ أن الفنان يضمن انتاجه الأدبي قصدا تعليميا الا ان الجمهور (المتخصص) لا يعبأ بهذا القصد أو أنه لا يدركه. (وذلك يعود إلى حاجز بينهما سواء كان هذا الحاجز اجتماعيا أم تاريخيا). ومع هذا فإن الانتاج الأدبي يقوم باعتباره شاهدا على ممارسة الفن، بغض النظر عن القصد. هذا الموقف إزاء الانتاج الفني يطابق موقف من يستمع إلى خطبة قضائية أو استشارية من دون أن يهتم بمحتواها، ومع الاهتمام بمجرد الإحكام الفني للخطابة.

ب ــ ان الفنان نفسه لم يرغب في اعطاء انتاجه الأدبي أي قصد تعليمي، لقد ابدع هذا الانتاج على وجه الخصوص باعتباره اثرا لممارسة الفن موجها الى جمهور من المختصين.



تحليل الخطاب الشعري

(استراتيجية التناص)*

الموضوع الذي انتدب الباحث الدكتور محمد مفتاح نفسه لطرح إشكالياته هو، بالتأكيد، من أكثر الموضوعات التي تشغل بال دارسي الادب في المستوى الجامعي خاصة، حيث تتبدى معضلة تحليل الخطاب الشعري كأهم تحد يواجه الأساتذة، ويضني الطلاب. ولحد الآن ما يزال الحوار في هذا الموضوع متعثرا ومحصورا في حدود الوشايات، والشائعات لحساسيات شتى.

ولذلك نرى إخراج هذا العمل الجامعي إلى المجال الواسع عملا شديد الايجابية، ويقتضي قدراً من الاقدام العلمي، وهو جدير بفتح حوار جاد في الموضوع، أو الدفع إلى تقديم اختيار منهجي آخر.

ويتميز الكتاب في قسمين، النظري والتطبيقي، بسمات أبرزها :

1 ــ اتساع مجال البحث، فقد جاس الباحث خلال الاقتراحات والمقاربات اللسانية والسميائية والبلاغية رافضا الاستسلام لنظرية بعينها، لقصور كل نظرية، على حدة، عن الوفاء بجوانب النص المختلفة. فالتيار التداولي وسميائيات كريماس قاصران عن ادراك خصوصيات الخطاب الشعري مع ما لهما من عمق في تحليل بعض جوانب الخطاب، في حين يؤخذ على «الشعرية»، قيامها على ثنائية تناقضية بين الشعر والنثر.

وفي تعامل الباحث مع النظريات هناك بوصلة وموجه يتمثل في الاقتناع بتميز

---

* كتاب للدكتور محمد مفتاح صدر عن دار التنوير. بيروت 1986.

الخطاب الشعري بثوابته التي لا تختلف مهما اختلف حضورها من نص لآخر، وهي : تشاكل الايقاع، ودورية المعنى وكثافته، وخرق الواقع (1).

ومع توسع مجال البحث فهناك توجه واضح نحو المقصدية: «المقصدية، في الاصوات، والمعجم، والتركيب النحوي، وابراز مقصدية الاقناع بالأدوات البلاغية والتناقصية و الأفعال الكلامية» (2).

2 ــ التميز والجرأة العلمية. فقد تعامل الباحث مع النظريات المختلفة بجرأة علمية كفأة لا تقل عن تعامله مع النص المحلل نفسه. فأخضع النظريات التي عرض لها إلى ثلاث عمليات :

العرض ← النقد ← إعادة البناء (أو استخلاص العناصر المناسبة للبناء الجديد).

ولا شك أن هذا التعامل جديد في هذا المجال بالنسبة للواقع الحالي الذي يسيطر عليه التمدرس، والتحصن بالقلاع المشيدة من طرف الآخرين، أو الترجمة من هنا وهناك، إن لم يصل الأمر إلى التزود من موارد غير معلنة.

قد لا يحلو لاتباع هذه النظرية أو تلك سماع مثل هذا النقد، أو يرون حاجة إلى النظر فيه ومراجعته، وهذا باب مفتوح. والنظرية التي يسلم بها الجميع هي نظرية تلفيقية ميتة إذا وجدت.

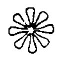
لقد أدرك المؤلف أنه لا يعيد تجربة أحد، وأن ما يقوله قد لا يصادف الاجماع ولذلك فتح باب الاختلاف على مِصراعيه في فاتحة كتابه متمثلا بقول أبي حنيفة «هذا الذي نحن فيه رأي لا نجبر أحدا عليه، و لا نقول : يجب على أحد قبوله بكراهية.»(ص 5). ثم أضاف : و«لن ندعي أبدا أن لا منهاجية سواه» (3).

ونجد في الجانب التطبيقي اجتهادا كبيرا في استخراج الانساق الصوتية ومقصديتها، ونجد مثل ذلك في الاجتهاد في استخراج مقصدية الأعلام والتراكيب. وهي اجتهادات تستخرج قيم النص الكامنة، وقد يبدو أنها تؤسسها. وهذا الجانب

(1) تحليل الخطاب الشعري 16
(2) نفسه 5
(3) نفسه 5

من البحث كفيل بإثارة أقصى درجات الاختلاف الشيء الذي لم يغب عن المؤلف حين قال :

«قد تبين مما سبق أننا تجاوزنا المعنى السطحي الذي يعبر عنه المعنى الحرفي للتركيب إلى ما هو أعمق، وقد نتهم بالتحلل وبالميل إلى التأويل الباطني، ولكن الدراسات الحديثة في ميدان الشعر تعزز ما التجأنا إليه كما قدمنا سابقا، كما قد نتهم بأن ما قمنا به ليس إلا لعب أطفال، ونؤكد بهذا الصدد أن هناك كثيرا من الباحثين يرون أن اللعب لا يعني بالضرورة العبث والسطحية.» (1).



من الكتب التي صدرت حديثا
في الأدب واللسانيات

1 ـــ **اللسانيات واللغة العربية**، نماذج تركيبية ودلالية (في جزأين) تأليف الدكتور عبد القادر الفاسي الفهري
نشر دار تبقال. الدار البيضاء 1985

2 ـــ **مدخل لجامع النص**. جيرار جينيت. ترجمة د. عبد الرحمن أيوب. نشر دار تبقال. الدار البيضاء 1985

3 ـــ **الكتابة والتناسخ**. مفهوم المؤلف في الثقافة العربية عبد الفتاح كليطو. ترجمة عبد السلام بن عبد العالي نشر دار التنوير بيروت 1985

4 ـــ **القراءة والتجربة**
حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب
سعيد يقطين. نشر دار الثقافة. الدار البيضاء 1985

مطبعة النجاح الجديدة
الدار البيضاء

DİRÃSÃT ADABİYA WA LİSÃNİYA

المساهمون في العدد الثالث

- الدكتور محمد السرغيني
- الأستاذ حميد لحمداني
- الأستاذ محمد الحناش
- الأستاذ محمد المدلاوي
- الأستاذ محمد أوراغ
- الأستاذ محمد الوكيلي

مطبعة النجاح الجديدة
الدار البيضاء